



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Artes

ÁLVARO ANDRÉ ZEINI CRUZ

**“RENASCER”: NARRATIVA CORDIAL E ESTILO MANEIRISTA NA
TELENOVELA BRASILEIRA**

Campinas

2018

ÁLVARO ANDRÉ ZEINI CRUZ

**“RENASCER”: NARRATIVA CORDIAL E ESTILO MANEIRISTA NA
TELENOVELA BRASILEIRA**

Tese apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas como parte
dos requisitos exigidos para a obtenção do título
de Doutor em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho

Este trabalho corresponde à versão final da tese
defendida pelo aluno Álvaro André Zeini Cruz e
orientado pelo Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho.

Campinas
2018

FICHA CATALOGRÁFICA

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0169-024>

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

C889r Cruz, Álvaro André Zeini, 1988-
Renascer : narrativa cordial e estilo maneirista na telenovela brasileira /
Álvaro André Zeini Cruz. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Gilberto Alexandre Sobrinho.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Barbosa, Benedito Ruy, 1931-. 2. Carvalho, Luiz Fernando, 1960-. 3.
Renascer (Novela de televisão). 4. Telenovelas. 5. Narrativa. 6. Maneirismo
(Arte). 7. Televisão. I. Sobrinho, Gilberto Alexandre, 1973-. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Renascer : cordial narrative and mannerist style in Brazilian telenovela

Palavras-chave em inglês:

Barbosa, Benedito Ruy, 1931-
Carvalho, Luiz Fernando, 1960-
Renascer (Television program)
Television soap operas
Narrative
Mannerism (Art)
Television

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Doutor em Multimeios

Banca examinadora:

Gilberto Alexandre Sobrinho [Orientador]
Esther Império Hamburger
Filipe Mattos de Salles
Tarcísio Torres Silva
Mariana Duccini Junqueira da Silva

Data de defesa: 24-08-2018

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

ÁLVARO ANDRÉ ZEINI CRUZ

ORIENTADOR(A): PROF. DR. GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

MEMBROS:

1. PROF. DR. GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO
2. PROFA. DRA. ESTHER IMPÉRIO HAMBURGER
3. PROF. DR. FILIPE MATTOS DE SALLES
4. PROF. DR. TARCÍSIO TORRES SILVA
5. PROFA. DRA. MARIANA DUCCINI JUNQUEIRA DA SILVA

Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros da Comissão Examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 24.08.2018

Às duas Íris, avó e sobrinha, que, desde o nome,
me lembram de manter os olhos sempre atentos.
E abertos.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo financiamento concedido para o desenvolvimento desta pesquisa através das bolsas de Doutorado e de Doutorado sanduíche.

Ao orientador, Prof. Gilberto Alexandre Sobrinho, pela confiança que teve em mim e nesta pesquisa. Por ter me ensinado a ser um pesquisador e um professor melhor ao longo desta jornada televisiva.

À Prof^a. Stephanie Dennison, que, na Inglaterra, me ensinou muito sobre o Brasil, e que me abriu diversas portas para falar sobre novela, cordialidade e até sobre a carta de Pero Vaz de Caminha!

Aos membros da banca, Prof^a. Esther Hamburger, Prof^a. Mariana Duccini, Prof. Tarcísio Torres Silva e Prof. Filipe Salles, por aceitarem contribuir com este trabalho. Também aos suplentes, Prof. Fernão Ramos e Prof^a. Iara Schiavinatto.

Às Prof^{as}. Sabina Anzuategui e Iara Belleli, pelos apontamentos importantes feitos durante a banca de qualificação e que muito contribuíram para este trabalho.

Aos colegas, professores e funcionários do Instituto de Artes e do Programa de Multimeios da UNICAMP. Especialmente à Paula, pela companhia no curso de algumas disciplinas, e à Milena, que me socorreu em algumas burocracias acadêmicas.

Aos colegas, professores e funcionários da University of Leeds, onde realizei parte desta pesquisa. Aos colegas do *basement* do Michael Sadler Building. Especialmente ao Prof. Paul Melo e Castro (pelas conversas e pela casa), ao Jesus Sanjurjo e Lourdes Patarra, os outros dois latinos do escritório menos silencioso.

A Raul Travassos e Carlos Galvani, integrantes da equipe técnica de *Renascer* que deram depoimentos a esta pesquisa.

Aos colegas e alunos da FIB, que me proporcionam um exercício de aprendizagem constante.

Aos amigos da *Pós-créditos*, projeto desenvolvido durante o doutorado e fomentado pela Unicamp. Especialmente à Juliana, Gabriel, Liene, Felipe, Marcella e Phillippe, com quem as trocas foram mais constantes.

À Priscila e Alex, pela amizade e pela companhia na Inglaterra.

Ao Erik, pelos cafés acadêmicos e pelo capítulo que escrevemos sobre pornochanchada.

Ao Alexandre, pelas conversas cinéfilas e acadêmicas (nos últimos tempos, via e-mails e mensagens). E à Juliana, pelas divertidas ponderações acadêmicas no Instagram.

À Teca, Ivo e família, pelo apoio e amizade de tantos anos.

À Jaqueline M. Souza, pelos roteiros das novelas.

À Elaine Moraes, pelas consultorias sobre ABNT.

À Luciana, minha terapeuta, por motivos óbvios.

À Rita de Almeida e família, pelo apoio que me deram em Campinas.

Aos amigos do Depto. Ficcional, que acompanharam o comecinho desta jornada.

À família Erba, que tem me acolhido todos os dias nos últimos anos.

À Talita e ao Leandro, pela ajuda com a impressão deste trabalho.

Aos amigos que me acompanham desde o colegial: Anna Giulia, Bruno, Fernanda, Grazielle, Maria Elisa, Marianna, Natália, Tainah, Thiago (Harry).

Aos meus familiares, por todo apoio e carinho. Especialmente à tia Mércia e ao tio Pico, que me recebem de braços abertos em São Paulo.

À memória do meu avô Calixto Zeini, o maior coração que já conheci.

Aos meus pais, Bernadete e Alvaro, e à minha irmã, Lara, pela base, pelo carinho e pelo amor ao longo desses anos.

À Mariana, minha companheira, pelo amor, pela motivação que me dá todos os dias, e por ter participado tão de perto do processo de aprendizagem e das realizações que cercaram esta tese.

RESUMO

A tese investiga a telenovela *Renascer*, refletindo sobre as continuidades e singularidades que esta obra – escrita por Benedito Ruy Barbosa e dirigida por Luiz Fernando Carvalho – apresenta no contexto da telenovela brasileira. Para tanto, a pesquisa parte de um retrospecto da telenovela, que assinala a importância do gênero na cultura brasileira e na formação de uma identidade nacional. Em seguida, a análise se debruça sobre *Renascer*, a partir da narrativa e do estilo, traçando uma abordagem que assinala as convergências e oposições entre esses dois aspectos que constituem a obra. Operando a interdisciplinaridade dos estudos culturais, a imersão na narrativa revela como ideia governante a cordialidade brasileira, lapidada por Sérgio Buarque de Holanda. Essa marca da cordialidade se desdobra em questões correlatas, como a construção de uma nostalgia por um Brasil tradicional, agrário e patriarcal, a idealização de um “pai ideal” e a convivência no âmbito da intimidade, que reforça mitos como o da democracia racial. Esse diagnóstico reaparece de forma paradoxal no campo estilístico. Por um lado, consolida em imagens e sons essa nostalgia conservadora, e por outro, ostenta o poder e a modernidade da TV Globo, explícitos a partir de um maneirismo estilístico que promove uma calculada ruptura do fluxo televisivo.

Palavras-chave: *Renascer*; telenovela; televisão; narrativa cordial; estilo maneirista; Benedito Ruy Barbosa; Luiz Fernando Carvalho.

ABSTRACT

The thesis investigates the telenovela *Renascer*, reflecting on the continuities and singularities that this title - written by Benedito Ruy Barbosa and directed by Luiz Fernando Carvalho - presents in the context of Brazilian soap opera. Therefore, the research starts from a retrospective of the telenovela, which points out the importance of this television genre in the Brazilian culture and in the formation of a national identity. Then, the analysis focuses *Renascer* from the narrative and style perspectives, outlining an approach that points out the similarities and contrasts between these two aspects that make up the telenovela.

Operating the interdisciplinarity of cultural studies, the immersion in the narrative reveals as a ruling idea the Brazilian cordiality, defended by Sérgio Buarque de Holanda. This characteristic of cordiality reaches related issues, such as the construction of a nostalgia for a traditional, agrarian and patriarchal Brazil, the idealization of an "ideal father", and intimacy of the acquaintanceships, which reinforces myths such as racial democracy.

This diagnosis reappears paradoxically in the stylistic field, which if on the one hand consolidates in images and sounds this conservative nostalgia, on the other hand, boasts the power and the modernity of Globo TV, explicit in a stylistic mannerism that promotes a calculated disruption of the television flow.

Keywords: *Renascer*; telenovela; television; cordial narrative; mannerist style; Benedito Ruy Barbosa; Luiz Fernando Carvalho.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 – Revista Veja de 1988, com o então candidato Fernando Collor de Mello
- Figura 2 – *Establishing shot* da sala / plano conjunto de José Bento, Kika e Inácia
- Figura 3 – José Inocêncio ancorado à câmera 3 / José Bento e Kika captados pela câmera 2
- Figura 4 – Os personagens são bloqueados pela decupagem multi-câmera
- Figura 5 – *Travelling out* conduzindo Mariana: a *mise en scène* single-câmera invade a decupagem multi-câmera
- Figura 6 – Plano na altura da mesa / plongée que acentua a distância entre os corpos
- Figura 7 – Grua rearticula do plongée ao close de José Inocêncio
- Figura 8 – O chapéu é restituído a Damião pela composição em moldura
- Figura 9 – Do romance ao conflito: a composição em moldura simbolizando os humores do casal
- Figura 10 – Eliana cede a Damião, emoldurado e altivo num contra-plongée
- Figura 11 – *Voyeurismo* emaranhado: os obstáculos diante da janela
- Figura 12 – Memórias pela casa de Jacutinga
- Figura 13 – Epistemofilia pelo espaço feminino
- Figura 14 - Jacutinga
- Figura 15 – Fusão no rebobinar das lembranças
- Figura 16 – Sandra recebe sr. Rachid
- Figura 17 - *Cavalgada*, de Carybé; *Procissão das dores*, de Sante Scaldaferri; *Interior com nuvem amarela*, de João Câmara
- Figura 18 – Tabaréus nas barcas de cacau
- Figura 19 – Damião sob luz dura
- Figura 20 – João Pedro e Zinho Jupará conversam sob a iluminação recortada
- Figura 21 – Eliana sob o contraste luminoso / sob a luz em afinidade
- Figura 22 – Travessia da vila sob um balé de luzes
- Figura 23 – Os olhares dos trabalhadores
- Figura 24 – A ardência da luz
- Figura 25 – A dramaticidade da luz em diferentes espaços
- Figura 26 – Maria Santa visita José Inocêncio
- Figura 27 – Silhueta do jovem José Inocêncio em meio à mata
- Figura 28 – O facão, que aponta como uma cruz em direção ao céu
- Figura 29 – Maria Santa e a janelinha
- Figura 30 – José Inocêncio velado e desvelado pela saia rodada
- Figura 31 – Mariana semi-velada: um enigma imagético
- Figura 32 – O olhar que descompensa a câmera

Figura 33 – Mariana se impõem sobre o espaço

Figura 34 – Mariana capturada pela câmera diegética descompensada

Figura 35 – Damião chega à venda

Figura 36 – Desfoque mantém o mistério e depois acentua o close de Damião

Figura 37 – Tião imóvel e camuflado na locação

Figura 38 – Joana no mangue

Figura 39 – Tião e Joana na catação dos caranguejos

Figura 40 – Mariana e João Pedro no sonho

Figura 41 – José Inocência aparece no sonho

Figura 42 – Duelo entre pai e filho: *mise en scène* do western

Figura 43 – *Apolo e Dafne*, de Bernini (1622-1625) e de Poussin (1625), respectivamente

Figura 44 – Joana: a beleza da *serpentinata* luminosa

Figura 45 – Câmera circula Tião e Lívio até que corta para a nuca do padre

Figura 46 – São Paulo confronta Damião

Figura 47 - Damião na academia de ginástica

Figura 48 - Damião confronta São Paulo

Figura 49 – “Neo-cretino é isto aí”: opressão e cultura popular

Figura 50 – Teca no campo físico

Figura 51 – Maria Santa no contracampo metafísico, estilizado pelo voal

Figura 52 – O corpo de Inácia vela a aparição de Quitéria

Figura 53 – A difusão aérea e o contraste de tonalidade trabalham a condição fantasmagórica de Quitéria

Figura 54 - Um relâmpago revela Joana por trás dos lençóis pendurados no varal

Figura 55 – O artificialismo explícito da cenografia na crucificação de Lívio

Figura 56 – Plano detalhe sublinha o gesto que simboliza a metáfora de padre Santo

Figura 57 – A locação e a distância da câmera constroem a morte plácida

Figura 58 – O arame farpado emoldura a ação e simboliza a violência contida na cena

Figura 59 – A panorâmica revela o corpo de Tião dependurado e emoldurado entre as grades.

Figura 60 – Fotografia documental do corpo do jornalista Vladimir Herzog.

Figura 61 – Plano detalhe do olhar de Tião se funde à montagem fotográfica retratando a miséria e a fome

Figura 62 – O olhar da câmera é acoplado ao corpo de Teodoro após o tiro

Figura 63 – Subjetiva do atirador: grande angular distorce o espaço encurrala o personagem

Figura 64 – Grande angular distorce e dramatiza o rosto ao potencializar o nariz adunco do ator

Figura 65 – Os malabares da vida...

Figura 66 – ... e os malabares da morte

Figura 67 – Em primeiro plano, a roda da cadeira gira e aprisiona José Inocêncio

Figura 68 – Expressões exageradas na representação da morte

Figura 69 – Anúncio do SBT ironiza *Renascer*

Figura 70 – José Bento emoldurado pelo mundo; José Bento aprisionado pelas imagens

Figura 71 – TV fora do ar: a imagem de *Renascer* tem mais valor

Figura 72 – Abertura de *Renascer*: ciclos do cordial à modernidade

Sumário

INTRODUÇÃO	15
I. A TELENVELA.....	18
1. “Novela é muito importante”	18
1.1. Telenovela: uma antropofagia	18
1.2. Características e transformações	23
1.3. Telenovela e identidade nacional	27
1.4. Por tabela, o popular	37
2. De Irmãos Coragem a Pantanal: a telenovela rural.....	38
3. A questão a autoria	42
II. A NARRATIVA DE <i>RENASCER</i>: CORDIALIDADE E NOSTALGIA	49
1. Sinopse de <i>Renacer</i>	49
2. A narrativa de <i>Renacer</i>:	55
2.1. Personagem, Ponto de vista e Ideia governante	60
2.2. Progressão narrativa	63
3. O Homem Cordial.....	69
3.1. O sertão cordial	80
3.2. Marcas da cordialidade no roteiro	83
4. Personagens: o olhar da “mãe ideal” sobre um mundo de “machos pra cacete”	89
5. Da Casa-grande cordial à democracia racial eletrônica.....	99
5.1. O Negro em <i>Renacer</i>	106
6. De Fernando Collor a José Inocência: do marajá ao pai-herói	110
III. O ESTILO DE <i>RENASCER</i>: MANEIRISMO E MODERNIDADE	117
1. Definindo o estilo	117
1.1. A <i>mise en scène</i>	120
1.2. A montagem	136
1.3. Som	138
2. Do olhar nostálgico ao maneirista	141
2.1. Da nostalgia ao maneirismo	145
2.2. O maneirismo televisivo	148
3. Recorrências estilísticas em <i>Renacer</i>.....	149
3.1. O set	153
3.2. A luz.....	166
4. As primeiras pulsações: apresentação dos personagens.....	176
4.1. José Inocência e o Jequitibá-Rei	177
4.2. Maria Santa, José Inocência e o “Pai-Boi”	179
4.3. Mariana e João Pedro: a escopofilia descompensada.....	185
4.4. Damiano: a entrada do caubói.....	195
4.5. Tião e Joana: corpos camuflados na lama.....	199
4.6. O Nascimento de <i>Renacer</i>	202
5. Sonhos, aparições e deslocamentos: palpitações no contra fluxo	203
5.1. Mariana: divina e diaba	203
5.2. Tião e a encenação do mito de Dafne	208
5.3. Tião, sonhador acordado	213

5.4. Damião na cidade	216
5.5. Teca, Inácia e a casa do Bumba	220
5.6. Sonho da Paixão de Cristo	224
6. A morte e o maneirismo.....	228
6.1. Padre Santo, morte plácida.....	229
6.2. José Venâncio: o som na hora da morte	232
6.3. Tião e as mortes injustas	235
6.4. Teodoro: morte e distorção	239
6.5. José Inocência: a morte como renascimento.....	243
IV. CONCLUSÃO.....	247
1. A TV na TV: a negociação entre narrativa e estilo por uma cordial-modernidade	247
1.1. Coronelismo eletrônico	252
1.2. Entre a narrativa e a <i>mise en scène</i>	254
1.3. Estilo, maneirismo e modernidade	259
2. Considerações finais.....	262
FICHA TÉCNICA DE <i>RENASCER</i>	267
REFERÊNCIAS:.....	270

INTRODUÇÃO

Peço licença para abrir a introdução deste trabalho acadêmico com uma breve passagem em primeira pessoa, já que recupero uma das minhas lembranças televisivas mais antigas. A televisão era a da sala dos meus avós, que, naquela noite, estava mergulhada numa semiescuridão, entrecortada apenas pelos lampejos das imagens eletrônicas. Na tela, um homem de barba e cabelos brancos rodava por longas pastagens numa cadeira de rodas. É possível que esta imagem tenha me impactado tanto pois, aos cinco anos, a figura de um cadeirante era, provavelmente, algo inédito para mim. Mas seria irresponsável reduzir a isso a potência desse fragmento de memória imagética: era marcante a própria figura do homem e o contraste àquela paisagem longínqua, misteriosa aos olhos de um menino. Também havia de ter seu interesse para os demais ocupantes na sala, já que todos os olhares estavam absortos sobre a tela. A família reunida via a saga de José Inocência, que atravessava aquele ano de 1993. Memória de infância que não deixa de ser tipicamente brasileira. Provavelmente, experiência inaugural desse desejo de esmiuçar os mistérios da imagem.

Enquanto produção cultural brasileira, a telenovela¹ tem ocupado uma posição de centralidade na rotina e na vida cultural do país. Mas essa preponderância não a desonera de uma constante necessidade de negociação, visto que a telenovela não se desvencilha ao comum acordo econômico-cultural que rege a televisão e que tem como principais atores as redes-produtoras, os públicos e os anunciantes (ESQUENAZI, 2013). Trata-se, portanto, de um corpo maleável e poroso, cujas etapas de codificação e decodificação (HALL, 2003) se correlacionam sempre atentas a organicidade do processo. Como qualquer gênero, a telenovela tem convenções próprias, mas não titubeia em afrouxá-las ao menor sinal de crise com um dos componentes desse acordo.

Renascer nasce dessa maleabilidade, que, no caso, resulta numa inventividade recorrente e incomum dentro do gênero. Reitera, assim, o chamado padrão Globo de qualidade – tomado como uma espécie de missão da empresa – ante uma dupla crise: da audiência – um abalo inédito diante da hegemonia de vinte anos da emissora –, e do país, recém-saído dos anos Collor. Bem-sucedida, *Renascer* contornou esses problemas para figurar na lembrança do público entre as tramas que compõem “os bons tempos das novelas” (BORELLI; PRIOLLI,

¹ Nesta tese, a utilização da palavra “telenovela” irá reportar-se ao conjunto de produções enquanto um corpus histórico, extenso e complexo; já o termo popular “novela” será usado na referência a títulos específicos.

2010, p. 242), teve uma das maiores audiências do horário das oito na década de 1990 (BORELLI; PRIOLLI, 2010; HAMBURGER, 2015) e ainda integrou uma espécie de trilogia de Benedito Ruy Barbosa, assimilando muitas das marcas deixadas por *Pantanal* (1990) e antecipando outras que seriam retrabalhadas em *O Rei do Gado* (1996).

O êxito das transações econômicas-culturais de *Renascença* dependeu de uma sub-negociação entre os denominadores internos constituintes da obra – narrativa e estilo. É preciso assumir que o interesse primordial para este estudo deu-se a partir do segundo item: *por que as imagens dessa novela são tão diferentes?*, era a pergunta que martelava o projeto desta pesquisa. Desta, desdobrava-se outra, inevitável: *o que essas imagens têm de tão diferente?* À primeira vista, as singularidades de *Renascença* apontavam justamente para a questão do estilo; isto é, para as imagens e sons em suas composições e justaposições na articulação do discurso. Essa convergência, porém, parecia atrelada ao nome de Luiz Fernando Carvalho, diretor que, como poucos, cercou-se de uma aura autoral dentro da TV Globo e usufruiu dela em prol das particularidades de seus trabalhos.

Em 2012, a reapresentação de *Renascença*, feita pelo canal Viva, gerou a faísca que se tornaria a ideia para esta pesquisa. Posteriormente, já com o trabalho em andamento, a revisão foi atrelada a um visionamento detalhado da novela, gravada em 36 DVDs. Essa revisitação, mais atenta a particularidades como enquadramentos, movimentos de câmera e iluminação, confirmou o interesse inicial pelo campo estilístico, além de realizar o normal percurso do acesso à obra audiovisual – da superfície do estilo enquanto porta de entrada, à narrativa e seus subterrâneos. Assim, em meio às anotações sobre o estilo, as pontuações referentes à narrativa foram surgindo como uma necessidade indissociável. Essa viagem exploratória pelo fluxo incomum de imagens e sons embaralhou-se à leitura da bibliografia, que, por sua vez, foi se abrindo aos diferentes campos dos estudos culturais, conforme as demandas da novela eram apresentadas.

Chegado ao núcleo, às raízes de *Renascença*, era hora de trilhar o caminho de volta, de retornar às superfícies para reelaborá-las depois de descortinado o íntimo dos temas e das ideias. Era a hora da escrita. E é essa jornada de retorno, essa volta do coração à pele, que organiza esta tese. Antes, porém, há uma breve recuperação de algumas reflexões acerca da telenovela, uma vez que, para destacar as singularidades do objeto de análise, é preciso retomar um quadro de normas e desvios dentro do gênero. Feita essa contextualização, no capítulo I, o texto parte da narrativa para, através dela, voltar à epiderme das imagens e sons.

Mas se o movimento da tese como um todo é de emersão, a travessia pelos capítulos é de imersão; parte-se da superfície da sinopse em direção ao magma das ideias governantes, isto é, aos valores morais que fazem com que a narrativa se concretize num discurso. Desta forma,

o capítulo II inicia a partir das teorias que se debruçam sobre as narrativas audiovisuais, para desvelar, sob as placas tectônicas das peripécias e conflitos, valores enraizados a certo imaginário da personalidade brasileira e aqui sintetizados sob a característica da cordialidade, no sentido pensado por Sérgio Buarque de Holanda. A localização do “homem cordial” dá novo impulso à análise, que se desdobra em questões como o patriarcado, o coronelismo, o ressentimento, o mito da democracia racial e a localização de *Renascer* no tempo histórico em que foi originalmente exibida.

O capítulo III avança nessa subida ao estilo, tema cujo desinteresse é constatado e denunciado pelos raros autores que o abordam no campo televisivo. Isso se estende à telenovela, uma vez que, salvo algumas publicações recentes, a maioria das pesquisas tem se ocupado a pensá-la a partir da recepção ou de seu lugar em meio ao fluxo televisivo. Por isso, são centrais a esse capítulo a metodologia de análise de David Bordwell (2008, 2013) – proveniente do campo cinematográfico – e de Jeremy G. Butler (2009, 2010), que assimila e reelabora o modelo de Bordwell para a televisão. Além das recorrências estilísticas de *Renascer*, o capítulo diagnostica e recorta três grandes conjuntos de cenas, que, de diferentes maneiras, promovem uma suspensão no fluxo televisivo e exibem o poderio de produção da TV Globo a partir de uma auto imposta necessidade de superação das técnicas e de elevação do padrão de qualidade. Esse movimento de aperfeiçoamento e singularidade a partir de uma bem-vinda dificuldade recobra a ideia de maneirismo, que aparece na novela diferentes desdobramentos.

Escrita por Benedito Ruy Barbosa e dirigida por Luiz Fernando Carvalho, *Renascer* ocupa um lugar de destaque na história da principal emissora do país – a TV Globo – e da telenovela. É preciso destacar que, embora já se deflagrasse uma disputa pela audiência, ela se insere num momento em que ainda imperava o modelo de televisão *broadcast*, em que a TV a cabo engatinhava, e em que não havia internet. Portanto, entre as mídias e seus decorrentes rituais, a televisão ainda ocupava um protagonismo no cotidiano brasileiro, e tinha na telenovela, o hambúrguer mais suculento da grade-sanduíche que compunha o horário nobre. Ou seja, nada atiçava os apetites dos executivos da televisão, do mercado publicitário, e, claro, do público, como a novela das oito.

I. A TELENÓVELA

1. “Novela é muito importante”

No capítulo 75 de *Renascer*, Sr. Rachid (Luiz Carlos Arutim), um libanês boa-praça e nato contador de causos, narra sua chegada ao Brasil para D. Iolanda (Eliana Giardini), Sandra (Luciana Braga) e Eliana (Patrícia Pillar), que estão em meio aos afazeres domésticos. Trabalhando nos entrecos – como, aliás, é de seu costume –, Rachid floreia tanto sua narrativa que tira as três mulheres do sério: “o senhor também não fique rodeando e conte logo essa história de uma vez”, ralha Sandra. Iolanda, mãe da moça, reclama – “ele *tá* me deixando agoniada, Sandra”. “Está parecendo que está escrevendo novela, Sr. Rachid”, grita Eliana.

A manifestação de Eliana concretiza a analogia metalinguística para com o próprio gênero que contém esses personagens: a dilatação narrativa proposta por Sr. Rachid e a curiosidade agoniada das três mulheres refletem o caráter folhetinesco da telenovela, que manipula “a arte de se fazer esperar, desejar” (ALENCAR, 2004, p. 42). Essa característica, por sinal, se explicita justamente quando a novela se encontrava por volta do miolo de sua duração, ou seja, num momento em que as expectativas são gerenciadas para abastecerem mais uma centena de capítulos planejados.

Pressionado por seu público, Sr. Rachid, então, se apressa para concluir a história, mas não sem antes pontuar: “novela é muito importante”. As linhas a seguir – que concordam com o personagem – discorrem sobre a telenovela, discutindo sobre os motivos e as características que tem feito dela a presença mais proeminente na cultura brasileira.

1.1. Telenovela: uma antropofagia

A conversa entre Sr. Rachid e as três mulheres explicita uma das principais características desse gênero televisivo: a longa duração – no caso de *Renascer*, 216 capítulos, exibidos entre 08 de março e 14 de novembro de 1993 –, e os sucessivos “rodeios”, baseados na comum reiteração de informações que além de inflarem a narrativa, rememoram e reorientam o espectador assíduo e localizam o espectador prospectado em meio ao desenrolar do novelo (CAMPEDELLI, 1987).

José Roberto Sadek (2008) lembra que a reiteração é uma característica impregnada no próprio rito da história seriada: nas *Mil e uma noites* de Sherazade, um ritual é diariamente revivido (p. 24), havendo sempre a renovação da promessa de que a parcela vindoura será ainda melhor do que a anterior (p. 21). Essa reiteração – que, quando exagerada, suprime a ação e

induz a novela às chamadas *barrigas* – é característica típica de um gênero que, embora hoje se apresente como uma produção audiovisual, tem sua gênese em torno da palavra. Isso se dá tanto pela herança literária vinda dos romances-folhetins, quanto pela chegada da novela ao Brasil como produto radiofônico. Campedelli (1987), aliás, cita o roteirista Marcos Rey ao apontar a incongruência na atribuição do termo “novela” a obras sabidamente influenciadas pelos folhetins, principalmente considerando-se que as novelas literárias eram narrativas breves, bem menores que os folhetins literários ou eletrônicos.

Originado na França, o romance-folhetim carregava uma ideologia romântica e se apresentava em “capítulos” que eram colocados nos rodapés dos jornais (ALENCAR, 2004). Inserido em momentos de clímax que suspendiam a história e aguçavam a curiosidade dos leitores acerca das próximas peripécias, o corte final de cada capítulo funcionava como um gancho (*cliffhanger*, em inglês), capaz de “puxar” o público de volta à narrativa. Estabelecia-se, assim, “o primeiro produto da indústria cultural nascente”, bem como a ideia de “escritores de consumo” (ALENCAR, 2004, p. 42-43). No Brasil, isso marca a radionovela e a telenovela mais até do que os folhetins literários, uma vez que, segundo Ortiz (in ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1989), a literatura folhetinesca desenvolvida por nomes como José de Alencar e João Manuel de Macedo surgiu mais como uma formatação que fragmentava uma narrativa acabada do que como uma obra que atendia um ritmo de produção gradual e adaptável, como se dá no caso das telenovelas.

No Brasil, é no rádio, portanto, que a ideia de consumo entra definitivamente em jogo e, conseqüentemente, aonde se estrutura um formato longo, que, mais tarde, chega à televisão. A radionovela brasileira se desenvolveu sob o patrocínio de um esquema comercial, cuja manutenção dependia do investimento por parte do mercado publicitário; modelo que até hoje sustenta rádios e televisões privadas. Sem jamais perder de vista esse caráter mercadológico basilar, as radionovelas brasileiras – assim como as *soap operas* americanas e as radionovelas cubanas – encontraram nas donas-de-casa um público primordial que garantiria sua sobrevivência. Isso porque as mulheres ocupam uma posição central como agenciadoras dos bens de consumo domésticos (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1989). Tania Modleski (1979) aponta que, atenta a essa centralidade feminina, a telenovela emula um ritmo que dialoga principalmente com a vivência da mulher dona-de-casa. Assim, além de agenciar valores como espera e desejo, esse gênero televisivo expande seu potencial publicitário para além dos intervalos comerciais através de ações de merchandising incluídas nas próprias narrativas, tendo os personagens como garotos e garotas-propagandas com credibilidade garantida.

A redundância novamente aparece como um importante agenciador comercial, uma vez que “comentários, fofocas, recordações de personagens” (BALOGH, 2002, p. 75), se tornam

estratégias que, além de anunciarem as próprias narrativas, retardam o fluxo temporal para captar novos espectadores, que podem embarcar nas histórias sem grandes obstáculos. Assim, a repetição de informações não só viabiliza que a telenovela se infle a ponto de compensar seu alto investimento de produção, diluído nos muitos capítulos (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1989), como permite que ela se retroalimente enquanto negócio, transformando-a num produto paratextual e transmidiático. Desta forma, é sintomático que o sucesso – ou fracasso – de uma telenovela seja também medido pela verborragia, ou melhor, pelo burburinho que extravasa da diegese para atingir o público: não basta os personagens repetirem detalhes de dos acontecimentos da narrativa, é preciso que o público comente repetidamente sobre eles ao longo da trama. Não é por acaso que Daniel Filho, um dos principais diretores-produtores da história da TV Globo, denomina a telenovela como uma “grande fofoca” (2004, p. 72).

Além da influência radiofônica, esse caráter repetitivo e profundamente oral (ESQUENAZI, 2011, p. 98) é herdado também das *soap operas*. Guardadas as devidas diferenças, o parentesco entre *soap operas* e telenovelas é mantido pela oralidade e pelo caráter comercial em comum, o que novamente recorta como alvo ideal o público de donas-de-casa (e a nomenclatura é dada justamente pelo fato de que os primeiros patrocinadores dessas obras foram fabricantes de sabão). Baseadas nas “peripécias de uma comunidade cambiante, de um local definido ou de uma família circunscrita” (PALLOTTINI, 2012, p. 48) e numa temporalidade próxima ao real (HAMBURGER, 2011), *soap operas* como as inglesas *Coronation Street*² e *Emmerdale*³ ou a americana *Days of our lives*⁴ já se alongam por décadas sem que tenham um término previsto.

Em sua análise das *soap operas* americanas, Jean-Pierr Esquenazi (2011) enquadra essas narrativas no que denomina como “séries imóveis”, pois a oralidade excessiva acarreta numa progressão baseada em comentários intermináveis; segundo o autor, as elucubrações “do que poderia acontecer, ou do que poderia ter acontecido ou até daquilo que efetivamente se passou” permitem ao gênero manter-se perfeitamente (ou quase perfeitamente) imóvel (p. 99). Embora a oralidade e a reiteração sejam também características das telenovelas, nelas, essa imobilidade total ou quase total não se completa, pois, ao contrário das *soap operas*, são produtos com durações previstas. Isto é, se é certo que haverá um final, é preciso avançar para que se chegue a ele. Assim, embora repetitivas e por vezes vagarosas (algumas mais, outras menos), as tramas das telenovelas jamais estagnam totalmente. Nesse sentido, estão mais próximas ao que Esquenazi denomina como “séries evolutivas folhetinescas”, que também

² Exibida desde 1960 pela ITV.

³ Exibida desde 1972 pela ITV.

⁴ Exibida desde 1965 pela NBC.

fragmentadas por ganchos, apresentam arcos que perduram por vários episódios, alongando-se ou estreitando-se conforme a resposta do público (séries americanas popularizadas no início dos anos 2000, como *The O.C.* [2003], *Lost* [2004], *Desperate Housewives* [2004] e *Grey's Anatomy* [2005] são exemplos contemporâneos que ilustram bem esse tipo de série).

O orçamento menor do que o de uma série, a preocupação em emular certo naturalismo cotidiano (que resulta num despojamento estilístico) e a exibição num horário menos prestigiado (no chamado *day time*, no caso dos Estados Unidos) fizeram com que as *soap operas* fossem consideradas produtos mais simplórios (e, por isso, acabassem subjugados, como nos mostrará Butler [2010] na discussão sobre estilo). Nesse sentido, as telenovelas brasileiras estão no lado oposto, já que são mais complexas tanto na narrativa quanto no estilo, além de serem exibidas num horário considerado nobre justamente por abarcar uma maior parcela de telespectadores (o que, conseqüentemente, o torna mais caro e disputado pelo mercado publicitário).

Além das *soap operas*, a linguagem cinematográfica exerce uma declarada influência sobre a telenovela (FILHO, 2003; ORTIZ; BORELLI; RAMOS; 1989). Trata-se de uma influência que, na verdade, antevêem a telenovela enquanto gênero, visto que a televisão elaborou sua linguagem a partir de um conhecimento precedente herdado da gramática cinematográfica. Nesse sentido, é notável a influência do classicismo do cinema na adoção de um estilo calcado na transparência (XAVIER, 2017) da construção narrativa e no engajamento entre o público e a trama. Sadek (2008) pontua que “era econômico e cômodo utilizar um código bem aceito pelos espectadores” (p. 35), oportunamente reelaborado num esquema de gravação que se utiliza de várias câmeras (p. 34). Lembra que mesmo a narrativa do cinema clássico (ainda que bem mais enxuta e não seriada) apresentava já uma conveniente característica reiterativa (p. 45).

Por fim, consumando essa antropofagia das artes prévias, há ainda a presença do melodrama, assimilado por ser um “gênero eminentemente popular” (BALOGH, 2002, p. 93), cujo traço denotativo além de reiterar a oralidade, propicia o desenrolar de uma situação dramática simples que vai agregando complicações: “o mundo se contrapõe ao ‘herói’ do melodrama como um bloco opaco, incompreensível e cruel” (SARAIVA; CANNITO, 2004, p. 85). Desse confronto, emergirá a lição moral ao final, cuja compreensão fará com que o mundo se transforme para, enfim, ser usufruído.

Essa característica denotativa é procedente da gênese teatral do melodrama, cuja encenação realizada nas ruas sob o impedimento de conter diálogos resultava numa visualidade e em certa “simplicidade” convencionada como maniqueísta. Baseando nos estudos de Peter Brooks, Esquenazi reitera essa concepção do maniqueísmo melodramático ao colocar que o

gênero se encontra “polarizado entre as noções de bem e de mal; mas o bem não está situado num céu livre de qualquer impureza, mas sim misturado num certo número de virtudes identificáveis em alguns indivíduos que partilham a nossa realidade concreta” (2011, p. 76). Ou seja, a fisicalidade do melodrama se completa no fato de que o gênero se ocupa de questões terrenas, um valor mais do que conveniente em obras que compõem uma indústria cultural, afinal, a ideia de indústria demanda consumo e consumo é algo que se dá em vida, preferencialmente dentro da rotina dos lares.

Jesús Martín-Barbero (2008) também retoma a teatralidade ao abordar o melodrama sob a perspectiva de um “espetáculo total”, cuja grande habilidade está em provocar identificação através de sentimentos básicos (medo, entusiasmo, dor e riso) (p. 162). Essa cumplicidade melodramática é, segundo ele, demarcada por uma carga emocional movida por “ações e grandes paixões” (p. 159) – uma retórica do excesso colocada numa jornada terrena –, e pela polarização maniqueísta ligada ao reconhecimento dos arquétipos⁵, características que colaboram no trânsito do gênero “do popular a massivo” (p. 159) e, consequentemente, entre as mídias que permeiam essa dicotomia, como rádio, cinema e televisão.

Assim, a ideia de consumo se articula bem ao melodrama, uma vez que as jornadas, quase sempre terrenas, propiciam fácil vínculo emocional e se concluem num aproveitamento moderado das benesses e dos prazeres do mundo após uma decodificação moral. Sob a perspectiva da indústria cultural cinematográfica⁶, Ismail Xavier (2003) defende que o melodrama promove uma readequação moral aos ideais burgueses, que pressupõem valores como o capital, o comércio e o consumo: “A teleologia de pecado inevitável, sacrifício e redenção final reproduz a premissa do drama medieval, com a diferença de que a redenção se dá em vida e não depois da morte (p. 114)”. Esse caminho é permeado por tentações e salvaguardas (XAVIER, 2003, p. 113) que moldarão o caráter dos personagens, que por sua vez, contam com a empatia do público, o que permite com que as formulações morais extravasem a diegese (ou seja, vendem-se principalmente um determinado comportamento e modo de vida).

Presente também nos folhetins literários, o melodrama se ajustou como um gênero transmidiático, visto que, antes de se incorporar às telenovelas, já havia chegado ao cinema e às radionovelas, preservando suas características principais na maioria dos casos. Nesse sentido, *O Direito de Nascer* é ainda um dos títulos que melhor representam esse caráter mais “puro” do gênero, adaptado do texto original cubano para a Rádio Nacional do Rio de Janeiro

⁵ Barbeiro avança essa discussão a partir do diálogo com outros teóricos que refletiram o melodrama.

⁶ Em análise comparativa dos filmes *The White Rose*, de D. W. Griffith, e *Forrest Gump*, de Robert Zemeckis).

em 1951 e para a TV Tupi em 1964⁷. O melodrama atravessou praticamente incólume as radionovelas. Perdura até mesmo nas telenovelas atuais, só que não mais intacto, já que mantém as características transformadoras adquiridas no final da década de 1960 e que marcaram a telenovela brasileira como o produto singular que é até hoje.

1.2. Características e transformações

Antes de detalhar as transformações da telenovela, convém examinar um pouco mais de sua estrutura enquanto gênero televisivo. Renata Pallottini (2012) compara metaforicamente a estrutura de uma telenovela a uma árvore, cujo tronco representa a história principal de onde se desdobram os ramos, ou seja, as tramas e conflitos secundários. A existência desses vários “ramos” para além do *plot* principal retoma a ideia de uma “escrita de consumo”, ou, num termo mais conhecido, da realização de uma “obra aberta”⁸, passível de ser redirecionada por motivos internos (como a rotina de produção) ou externos, como os resultados da recepção dos produtos.

Dentro desse contexto de negociações dadas a partir do consumo, Stuart Hall (2003) argumenta que “se nenhum ‘sentido’ é apreendido, não pode haver ‘consumo’” (p. 429). A partir disso, a televisão se estrutura como uma articulação não fechada e interligada, em que a decodificação pode acontecer baseada numa posição dominante, de oposição, ou negociada. A abertura da telenovela revela uma codificação que parte de uma decodificação negociada, isto é, a produção se ajusta aos contextos e respostas demonstrados pelos receptores. Nesse sentido, os processos de produção e recepção estão correlacionados; segundo Hall, é por isso que o consumo ou a recepção da mensagem da televisão é também um momento do processo de produção, uma vez que é “o ponto de partida para a concretização da mensagem” (p. 431). A recepção de uma telenovela é normalmente mensurada pela audiência ou pelos chamados “grupos de discussão”, que consistem em pesquisas realizadas com telespectadoras (o que recupera a mulher como público central)⁹ durante o primeiro terço da trama (ORTIZ; BORELLI; RAMOS; 1989), para que, se necessário, haja tempo hábil para correções de curso mais severas.

Campedelli (1987, p. 22) sintetiza esse caráter aberto e multifacetado da telenovela ao descrevê-lo como um formato que propicia ao novelista “manobrar sua própria história, tendo como termômetro a opinião pública”. Hamburger (2011, p. 74) aprofunda essa variável ao

⁷ Também adaptado como fotonovela e longa-metragem.

⁸ O livro *Novela: a obra aberta e seus problemas* (2016), de Fábio Costa, ilustra essa característica de “obra aberta” ao reunir uma série de casos relativos às mudanças de percursos das telenovelas.

⁹ Segundo Hamburger (2015), “a presença masculina poderia inibir ou distorcer a participação feminina determina a constituição dos grupos de discussão exclusivamente femininos” (loc. 593).

colocar que “anunciantes, movimentos sociais, censores, dirigentes de emissoras, entre outros críticos potenciais podem interferir na definição dos rumos de um trecho de novela”. Sadek (2008, p. 48) comenta que, embora os núcleos progridam simultaneamente, “tramas preferidas pelos espectadores são priorizadas, mais cuidadas e elaboradas que as demais”, mas vai ao encontro de Pallottini (2012) ao defender a necessidade de uma conexão entre as tramas secundárias e a principal, pois ainda que distantes, os ramos permanecem interligados ao caule, usufruindo de uma mesma “seiva” temática. Embora reconheça que essa articulação dificulta a análise dramática, Sadek (2008, p. 50) diz que são nos momentos em que as diferentes linhas do drama se tocam que o público percebe a novela não como uma colagem, mas como um corpo coeso, cujos dramas podem ser comparados “em termos de densidade, tempo, qualidade e importância para o conjunto”: exibida durante a realização desta pesquisa e tendo obtido uma audiência aquém da esperada, *A regra do jogo* (2015) recebeu várias críticas por conta da distância entre os núcleos paralelos e o principal (STYCER, 2016; XAVIER, 2016).

Percebe-se, assim, a importância dos nós que interligam os diversos galhos, ou melhor, dos ganchos que conectam as tramas dessas narrativas que além de episódicas foram se tornando cada vez intrincadas. Nesse sentido, um personagem pode transitar por diferentes núcleos e assim conectá-los, da mesma forma que uma ação (ou reação) interliga um capítulo ao outro. O elemento folhetinesco do gancho sinaliza o capítulo futuro ao público e, assim, o conduz de volta a esse emaranhado de histórias, imagens e sons. Mesmo escrevendo sobre os primórdios da televisão francesa, André Bazin (2014, loc. 133)¹⁰ já destacava o gancho como o artifício de popularização da narrativa televisiva seriada, uma vez que a suspensão “intoxica a imaginação” a partir de uma necessidade de retorno à narrativa, que nasce da frustração da história interrompida. Balogh (2002) pontua que quanto maior o intervalo entre a suspensão e a retomada do relato, mais efetivo deverá ser esse gancho; Pallottini (2012) vai ao encontro dessa colocação ao defender que esse recurso é mais eficaz quando relativo aos protagonistas ou a alguma trama importante. Considerando ainda que o fluxo televisivo (WILLIAMS, 2016) – no qual o espectador está imerso, mas não exatamente passivo (como já trazido em Hall [2003]) – demanda uma organização do trânsito entre a programação e os comerciais, cada capítulo é subdividido por ganchos menores, que interrompem a narrativa para que entrem os intervalos comerciais. Sobre isso, Balogh (2002, p. 71) destaca a importância das vinhetas de abertura e encerramento, pois elas determinam clima, época e gênero da narrativa, além de conduzir a leitura do espectador através do fluxo.

¹⁰ Parte da pesquisa bibliográfica foi realizada em livros digitais. Essas leituras serão assinaladas com a abreviatura *loc. (de location)*, que substitui a paginação no sistema de organização dos *ebooks* Kindle.

Essa “rede de intrigas” tem tornado a telenovela brasileira mais complexa do que a da maioria realizada em outros países latinos, cujas histórias são geralmente “banais, edulcoradas e previsíveis” (PALLOTTINI, 2012, p. 195). Embora crítico, o depoimento de um diretor da Televisa dado à revista *Variety* salienta essa diferença:

A TV Globo do Brasil produz novelas esteticamente melhores, mas o conteúdo das soap operas da Televisa é mais compreensível para as massas. A Globo usa muitas subtramas e histórias dentro de histórias, enquanto nossos scripts são mais diretos e os temas mais universais. A televisão é um meio de comunicação de massa. O cinema pode ser elitista, mas não a televisão. (VARIETY *apud* MATTERLART, 1990, p. 25).

Essa diferença – até agora esmiuçada a partir das engrenagens mais estruturais da narrativa – se adensa na reelaboração do próprio melodrama, uma vez que o gênero nas telenovelas brasileiras passa por uma nacionalização que não se repete nas demais telenovelas latino-americanas (BALOGH, 2002, p. 170). Essa atualização é marcada por características como a coloquialidade dos diálogos, a filmagem em locações e a introdução das tensões cotidianas nas tramas (HAMBURGER, 2011, p. 68), qualidades que foram se alinhando às transformações tecnológicas (como o videoteipe, as câmeras portáteis e a TV em cores) no que Ortiz denomina como “fase cinematográfica” da telenovela brasileira (ORTIZ; BORELLI; RAMOS; 1989).

Conhecida como uma obra essencial no pontapé para essa mudança, *Beto Rockfeller* (1968), da extinta TV Tupi, inovou ao contar a história de um pobretão (vivido por Luiz Gustavo) que frequentava festas da *high society* paulistana; além de ter como pano de fundo a principal metrópole do país, a diferença de classes de um Brasil recém-urbanizado despontava como temática na trama escrita por Bráulio Pedroso. O sucesso da Tupi logo reverberou na teledramaturgia Global e pôs fim às tramas lacrimogêneas da era Glória Magadan: *Vêu de noiva* (1969) e *Irmãos coragem* (1970), ambas de Janete Clair, foram dois dos primeiros títulos da Globo a providenciarem atualizações melodramáticas semelhantes as de *Beto Rockfeller*. Ainda assim, alguns expedientes do melodrama clássico permaneceram praticamente intactos: salvo raras exceções, o bem continua quase sempre vencendo o mal (BALOGH, 2002, p. 168).

Esther Hamburger diz que essa renovação melodramática respondia a uma “realização dos ideais nacionais e populares” (2011, p. 68) e a uma demanda dos profissionais – autores, atores e diretores – que, então, adentravam o meio. Sobretudo na Globo, a contratação de autores intelectuais (de esquerda, inclusive) deu andamento ao objetivo que a emissora tinha de aumentar sua legitimidade, o que acarretou na produção de experimentações (ANZUATEGUI,

2013, p. 19-20), principalmente no horário das dez horas da noite. O anseio em ver a qualidade da TV Globo reconhecida é evidente numa declaração de Walter Clark¹¹, que diz que “era melhor dar 70 por cento com uma novela adaptada de um livro de Jorge Amado, por exemplo, que daria prestígio à emissora” (*apud* FREIRE FILHO in BORGES; REIA-BAPTISTA, 2008, p. 92). A contratação de Benedito Ruy Barbosa acontece nesse contexto; após revisar roteiros de Glória Magadan, Barbosa desenvolveu seu primeiro trabalho solo, *Meu pedacinho de chão*, novela educativa exibida concomitantemente pela Globo e pela TV Cultura em 1971, e readaptada pela Globo em 2014.

Consumava-se, assim, no início da década de 1970, uma “renovação estética da TV” (RIBEIRO; SACRAMENTO; ROXO, 2010), capitaneada pela telenovela. O espaço urbano nacional inaugurado por *Beto Rockefeller* acompanhava o novo modelo de vida do brasileiro urbanizado, representado em tramas como *Selva de Pedra* (1972), *O Espigão* (1974), *Pecado Capital* (1975) e *O Grito* (1976). Além do já citado horário das dez, a programação das produções da Globo se desdobrava em novelas com personalidades distintas: adaptações literárias românticas às seis da tarde, histórias cômicas às sete da noite, dramáticas no horário principal, às oito (RIBEIRO; SACRAMENTO; ROXO, 2010, p. 126), num esquema que se delineia aos poucos; a faixa das sete, por exemplo, só se consolida como destinada às tramas de humor a partir dos anos 1980, com as novelas de Silvio de Abreu, Cassiano Gabus Mendes e Carlos Lombardi. Essa divisão, no geral, se perpetua até hoje, embora os dois últimos horários tenham migrado para às nove e onze da noite, respectivamente (sendo o último sazonal na grade de programação).

Se por um lado a telenovela da Globo se consagra ao longo dos anos 1970, sobretudo após a extinção da Excelsior em 1970 e da Tupi em 1980, por outro lado, vive o desafio da censura, mesmo produzida por uma emissora embalada pelo regime militar. Autores como Gilberto Braga e Dias Gomez, cujas obras continham um caráter mais politizado, foram censurados e tiveram que adaptar suas tramas. Gomes, aliás, tinha a artimanha de plantar propositalmente ações e diálogos contestadores, premeditando a censura sobre essas passagens justamente para desviar a atenção dos censores do que ele, enquanto autor, realmente gostaria que fosse ao ar (RIBKE, 2010). Ainda assim viveu o mais célebre caso de censura com *Roque Santeiro*, que, impedida de ir ao ar em 1975, só foi integralmente produzida e exibida dez anos mais tarde, após o fim da ditadura militar. E se a novela de Dias Gomes realizou uma crítica política a partir de um microcosmo regulado pelo catolicismo popular com toques de realismo fantástico, *Vale Tudo* (1988), de Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères, propôs um retrato

¹¹ Clark foi diretor-geral da Globo e um dos nomes mais importantes do período de consolidação da emissora.

ácido e realista de um Brasil assolado pelas diferenças, e *Que Rei Sou Eu* (1989), de Cassiano Gabus Mendes, satirizou o país na chave do maneirismo alegórico. Assim, os anos 1980 se encerram com novelas que já não precisavam mais escamotear seu teor político.

A década de 1990, em compensação, apresenta abalos na audiência da teledramaturgia da Globo; o livro *A Deusa Ferida: por que a Rede Globo não é mais campeã absoluta de audiência* (BORELLI; PRIOLLI, 2000) narra esse momento e levanta hipóteses sobre os motivos que provocaram essa alteração, como a concorrência de outras emissoras, o hábito do telespectador de “zapear” entre os canais e o surgimento da TV a cabo. Nesse seguimento, Stefanie Alves (2012) lembra que nesse “campo de batalha de audiências” (p. 65), há uma flexibilização da programação e do chamado palimpsesto televisivo. Ela sintetiza esse último conceito como a repetição de fórmulas bem-sucedidas, que permitem com que “o telespectador faça relações entre os conteúdos e as estruturas já vistas anteriormente” (p. 59); fórmulas que podem ser temáticas, discursivas, formais ou estruturais (p. 60).

Nesse período, o primeiro impacto dessa flexibilização do palimpsesto tem título e data: *Pantanal* (1990), escrita por Benedito Ruy Barbosa, dirigida por Jayme Monjardim e produzida pela Manchete, conquista as atenções dos espectadores e da imprensa e lembra que existe teledramaturgia além dos domínios da “vênus platinada”, cuja telenovela estava estagnada em “repetir o que tinha resultado em sucesso anteriormente” (ALVES, 2012, p. 63). Ainda que jamais tenha perdido sua hegemonia, a Globo atravessa os anos 1990 enfrentando experiências pontuais bem-sucedidas, procedentes, sobretudo, da Manchete (como *Xica da Silva*, 1997) e do SBT (*Carrossel* [1990], *Éramos Seis* [1994], *Chiquititas* [1997]). Com a extinção da Manchete, a Record tem ocupado desde os anos 2000 o posto de principal concorrente da teledramaturgia Global (contratando inclusive artistas e técnicos da Globo), ainda que, novamente, só tenha havido um acirramento dessa disputa em casos isolados, em novelas como *Prova de Amor* (2005), de Tiago Santiago, e *Os Dez Mandamentos* (2015), de Vívian de Oliveira, ambas dirigidas pelo ex-Global Alexandre Avancini, filho do falecido diretor Walter Avancini.

1.3. Telenovela e identidade nacional

Desde sua consolidação, na década de 1960, a telenovela tem sido umas das produções mais importantes da indústria cultural no Brasil (ORTIZ; BORELLI; RAMOS; 1989; ALENCAR, 2004; MATTELART,). Filé mignon da denominada grade sanduíche (que intercala novelas e jornais no período da noite) da TV Globo, ela mantém-se como a narrativa de ficção mais popular a adentrar as casas – e o cotidiano – dos brasileiros. E é popular em dois sentidos: na angariação e manutenção do interesse diário de milhões de pessoas e na

representação de pedaços da cultura popular, entrelaçada aos padrões da cultura de massa (BORELLI; PRIOLLI, 2010). Isso resulta na obtenção dos anunciantes mais disputados, o que abastece o modelo privado de televisão e sua forma de negociar.

Permanece, assim, se flexionando na representação de parcelas do Brasil, colocadas em circulação diariamente por volta do horário do jantar dos brasileiros. Kehl comenta essa assimilação ao cotidiano quando diz que “quanto mais o que se passa no vídeo se torna familiar ao público, maior a interferência inconsciente da TV no comportamento deste” (in COSTA; SIMÕES; KEHL, 1986, p. 278). Essas representações são, obviamente, impregnadas das inúmeras – e às vezes díspares – referências que as compõem, mas que, ainda assim, são reelaboradas sentido a uma convergência discursiva, que se mantém alinhadas aos objetivos e sustento daquelas que as produzem e as exibem – as emissoras de televisão.

A telenovela é, desta forma, um produto de negociações complexas: sua produção envolve a interlocução entre diversos autores – roteiristas (os únicos denominados autores), diretores e todos aqueles da equipe técnica que a consolidam enquanto obra artística – e empresários de um meio que tem profunda influência sobre a vida política, econômica, social e cultural do Brasil, sobretudo em se tratando da TV Globo. Já sua exibição/recepção – que interfere diretamente na codificação/produção – envolve um acordo econômico-cultural (ESQUENAZI, 2011), além da interlocução do produto com um país de proporções continentais e, portanto, com características e problemas diversos. Há, por fim, um paradoxo interno a ser solucionado (e não é à toa a utilização de ambos os termos ao longo do parágrafo): a constante negociação entre as ideias de obra (no sentido de produção artística) e produto (que aponta para o viés comercial).

Essas conversações não são imutáveis e estão sujeitas ao tempo histórico; a telenovela coloca, retira e, principalmente, testa pautas mediante a opinião pública. Esther Hamburger (2015, loc. 1709) aponta que “ao definir cenários, pautas e enquadramentos, as novelas tomam parte na delimitação de coletivos imaginários e expandem os limites do que é e do que não é considerado assunto legítimo para a discussão pública”. *O Rei do Gado* (1996), por exemplo, propôs uma ampla discussão a reforma agrária, tema até então abordado tangencialmente na teledramaturgia. Na trilogia composta por *Vale tudo* (1988), *O Dono do mundo* (1991) e *Pátria Minha* (1994), Gilberto Braga propôs os respectivos debates sobre o país: 1. vale a pena ser honesto no Brasil? 2. a elite brasileira se preocupa com os mais pobres? 3. vale a pena viver no Brasil? (NOGUEIRA, 2002). Também de Braga, a minissérie *Anos Rebeldes* (1992) pontua outro caso interessante: produzida e exibida pela Globo, a trama retratava a violência da ditadura militar no Brasil, período em que a emissora se consolidou justamente por estar alinhada às demandas do regime militar. A teledramaturgia – em especial a telenovela – teve

função essencial na principal demanda dos militares: a consolidação de uma identidade nacional.

A lapidação de uma identidade nacional envolve um plano de homogeneização do Brasil, que, a partir do “controle da formação e dos repertórios” (LOPES, 2003, p. 19) constituiu uma “comunidade nacional imaginada” (ANDERSON, 2008). Se o cinema americano consolidou o *american way of life* em torno de um imaginário sustentado numa moral familiar e na modernidade das metrópoles (Nova York, principalmente), o imaginário de vida do brasileiro tem se baseado no eixo Rio-São Paulo; outras localidades surgiram mais como representações pontuais, prontas a relembrem a imensidão, a beleza e o potencial turístico do país (e, claro, mediadas por pontos de vistas provenientes do Sudeste). A telenovela cercou-se não só dos dois maiores centros urbanos, mas também dos mercados publicitários mais potentes. A publicidade, aliás, é parte assídua na televisão brasileira, que, apesar de depender de concessões públicas, mantém-se num modelo privado, ou seja, está sujeita ao interesse dos anunciantes, o que torna ainda mais intrincadas as relações. Esse vínculo com a publicidade molda o que Aguinaldo Silva define como caráter médio a televisão brasileira: “Para ter anunciantes, ela [a telenovela] depende de altos índices de audiência. E para ter audiência, ela tem que ser média, mediana mesmo. Não pode ser de vanguarda, porque a emissora vai à falência. Isso é elementar” (ORTIZ; BORELLI; RAMOS; 1989, p. 159).

A constituição dessa identidade nacional alinhou a formação de um espectador-consumidor a uma ideia de modernização que “refletiu o novo status do país como uma sociedade urbano-industrial”^{12 13} (SCHELLING, 2000, p. 20). Maria Immacolata Vassallo de Lopes defende que a telenovela em si é um dos “fenômenos mais representativos da modernidade brasileira” (2003, p.17), pois constitui simultaneamente uma vitrine de consumos e um painel de temas sociais (p. 21). Esther Hamburger vai ao encontro de Lopes na metáfora da vitrine que instiga comportamentos, desejos e possibilidades de consumo, proporcionando ao público sentir-se parte do universo narrativo (2011, p. 71). Ao retomarem *O Espelho*, conto de Machado de Assis, Rowe e Schelling (1991) convergem e aprofundam essa discussão: no conto, um jovem tenente só se reconhece frente a um espelho quando vestido com sua farda, ou seja, do figurino que faz com que sua imagem readquira um caráter simbólico. Segundo os autores, a ação da telenovela é parecida: ela capta e incorpora elementos que fazem com que o brasileiro reconheça a si mesmo na tela e sendo bem-sucedida há tanto tempo nessa operação, tem credibilidade para propor e regular pautas, apostar em novidades ou, simplesmente,

¹² Tradução do autor.

¹³ Kehl também ressalta o papel preponderante da telenovela dos anos 1970 na formação de novos hábitos de grande parte da população, recém-absorvida pelo processo de urbanização acelerada (in COSTA, 1986, p. 286).

retroceder quando julga necessário. Como bem sintetiza Lopes, “a novela se tornou um veículo que capta e expressa a opinião pública sobre padrões legítimos e ilegítimos de comportamento privado e público, produzindo do uma espécie de fórum de debates sobre o país” (2003, p. 26-27).

A ideia do consumo como ponte ao universo narrativo é vital, pois há nela uma impressão de lugar seguro, de “uma fantasia reconfortante”, pensamento que Anna Maria Balogh (2002) resgata de David Thornburn (1987). Assim, a noção de escapismo, comumente associada ao cinema hollywoodiano, reaparece na telenovela, cujo grande desafio está em equilibrar-se entre uma representação brasileira crível e antenada com sua época, mas sem a dureza que, por vezes, impera na realidade. Essa relação com a espetatorialidade é complexa e, por vezes, paradoxal, e a chave para entendê-la está na demarcação do *voyerurismo*, assimilado sob a já citada ideia de “grande fofoca”.

Não foram poucas as vezes em que a telenovela mobilizou os olhares e as conversas pelo país afora: tornaram-se célebres perguntas como “quem matou Odete Roitman?”, que revelam o potencial desse mexerico nacional. A elaboração dessa fofoca é complexa: o espectador deve se identificar e se projetar no outro que habita a tela, porém, esse outro deve se abster à posição de objeto do olhar. Se por um lado a telenovela é uma extensão da experiência “que reproduz a vida tal como estamos acostumados” (KEHL in COSTA; SIMÕES; KEHL, 1986, p. 279), por outro, “a fantasia da televisão seria a de que os telespectadores estão presentes na cena da ação” (HAMBURGER, 2015, loc. 1959), sem, no entanto, protagonizarem essa cena.

A demarcação desse limiar nem sempre é bem-sucedida; pelo contrário, muitas vezes é custosa e embaralha a fronteira entre a ficção e a vida, entre personagens e intérpretes: Esther Hamburger abre *O Brasil antenado* (2015) discutindo a comoção nacional acerca do caso da atriz Daniela Perez, assassinada pelo colega de elenco; o acidente que ocasionou a morte do ator Domingos Montagner, então no ar em *Velho Chico* (2016), é outro exemplo com impacto semelhante, ainda que sem os ares de trama policiaisca dado pela mídia ao homicídio da filha de Glória Perez. Ainda no contexto dos entornos da telenovela, a atriz Irene Ravache narra uma história curiosa: segundo ela, o rumo de sua personagem Neide em *Beto Rockfeller* (1968) – uma jovem envolvida com um homem casado – teve que ser alterado por conta da intervenção do censor responsável pela trama durante a ditadura. Questionado o motivo para tal intervenção, já que todas as resoluções cobradas pela censura haviam sido até então respeitadas, percebeu-se, então, que o censor sentia ciúmes da relação da atriz/personagem com seu par romântico (VITRINE... 2008).

Os casos citados são apenas algumas das ilustrações possíveis da proximidade entre público e telenovela, numa extensão do imaginário que, por vezes, faz com que trama e realidade se eclipssem. Contudo, esses casos extra-diegéticos delineiam a proximidade do espectador sem que ele deixe o papel de *voyeur*, um observador presente na cena, mas não ator da cena. Os exemplos intra-diegéticos de *Babilônia* e *Verdades Secretas* (ambas de 2015) permitem avançar essa discussão. Levadas ao ar concomitantemente, as respectivas novelas das nove e das onze tiveram recepções opostas. *Babilônia*, de Gilberto Braga, Ricardo Linhares e João Ximenes Braga, tratou de temáticas como violência urbana e racismo, mas sofreu forte rejeição, principalmente por exibir já no primeiro capítulo o beijo homossexual entre duas octogenárias, vividas por Fernanda Montenegro e Nathália Timberg. Em contrapartida, *Verdades secretas*, de Walcyr Carrasco, reelaborou a trama de *Lolita*¹⁴, tendo como pano de fundo uma agência de modelos que subordinava os contratados a prostituírem-se para clientes milionários da alta sociedade paulistana. A cena de sexo entre os personagens de Reynaldo Gianecchini e Fernando Eiras – contextualizada numa situação de interesses financeiros e numa ordem de dominação e submissão – repercutiu, mas sem ganhar a rejeição que teve o singelo e amoroso beijo entre as veteranas atrizes de *Babilônia*. E mais importante: sem perder a audiência.

Enquanto *Babilônia* é considerada o maior fracasso de audiência do horário das nove (ao menos até o momento de produção desta tese), *Verdade secretas* tem sido lembrada como uma trama bem-sucedida em repercussão e audiência. Muito se elucubrou sobre a rejeição à primeira (sendo o preconceito a causa mais apontada), mas foi o jornalista e roteirista Tony Góes, em sua coluna no jornal Folha de São Paulo, quem constatou que a trama de Carrasco transformara o público naquela tia moralista e fofoqueira “que fala mal de todo mundo, mas que também adora espiar pelo buraco da fechadura” (GOES, 2015).

As palavras de Góes retomam questões como o voyeurismo e o prazer da escopofilia, impregnadas à posição do espectador audiovisual desde o cinema. O autor Aguinaldo Silva (A ARTE... 2011) vai ao encontro do jornalista ao defender que a novela tem que propiciar um olhar próximo, mas sempre salientando que fala do outro, ou seja, que faz uma fofoca (convergindo com a fala de Daniel Filho). O desafio diário da telenovela está, assim, em colocar os conflitos próximos aos olhos do público, sem, porém, desconstruir essa segurança dada pela “fechadura”. *Verdades secretas* reiterava sua “fechadura” através dos diálogos empostados e pouco cotidianos (uma marca nas obras do autor), mas, principalmente, por meio da direção exibicionista, que abusava de cores saturadas, contrastes luminosos agudos, enquadramentos

¹⁴ Romance de Vladimir Nabokov, adaptado para o cinema por Stanley Kubrick (1962) e Adrian Lyne (1997).

ousados e movimentos de câmera que expunham o rebuscamento técnico; tudo favorecido pelo maior controle artístico propiciado pelo formato de micromovimento (64 capítulos). *Babilônia*, por sua vez, mostrou-se exageradamente realista ao abordar temas como violência nas favelas, racismo e homossexualidade; isso tudo num contexto de crescente tensão sócio-política, além do ressurgimento de certo conservadorismo social explícito. Sem o salvaguardo de uma boa fechadura, a função de voyeur do espectador foi atenuada, diminuindo também o prazer por conta da escopofilia. A novela parecia não mais tocar em feridas alheias (com a qual o espectador podia se identificar), mas nas angústias do próprio público.

Boa parte da separação entre a comercialmente bem-sucedida *Verdades Secretas* e o fiasco de *Babilônia* se deu através do estilo. A comum transparência estilística da telenovela associou-se ao excesso de temáticas incômodas de *Babilônia*, fragilizando o limiar que reiterava a obra enquanto representação e o escudo escapista do entretenimento. Por outro lado, através dos maneirismos estilísticos, a trama das onze reiterava a natureza da narrativa enquanto construção, sem romper, porém, com o escapismo. Contribuiu para esse quadro de sucesso, a própria inserção num horário tardio dentro da grade de programação, que retirava a novela da mesa de jantar familiar. A proximidade excessiva e, por isso mesmo, incômoda na primeira, encontrou na outra a medida para instigar o voyeurismo do espectador sem tirá-lo do lugar seguro, atrás da fechadura. O paradoxo em torno dessas novelas se fez tanto pela posição quanto pela distância do olhar.

A telenovela é, portanto, um corpo poroso, tão mediador quanto mediado; uma novela em descompasso com seu tempo (ou com o momento do público) está sujeita a alterações em sua codificação/produção. Tanto Balogh (2002) quanto Sadek (2008) afirmam que a atenção cuidadosa que as emissoras e seus novelistas tem para com o público propicia alterações rápidas ou mesmo a criação de desdobramentos não previstos na sinopse inicial (SADEK, 2008, p. 54); e este é um dos motivos pelos quais as novelas são denominadas “obras abertas”. Após apontar a apropriação do termo “obra aberta” de uma noção retirada de Umberto Eco¹⁵, Ortiz e Ramos concluem que os produtores de telenovela usam essa denominação para combaterem duas acusações comuns: a de que a telenovela é um gênero menor, com poucas possibilidades de criação, e “a de ser uma narrativa que impões valores superficiais” (in ORTIZ; BORELLI; RAMOS; 1989, p. 178).

¹⁵ Para Umberto Eco (1976), a noção de “obra aberta” é distinta, como ilustra a passagem citada por Ortiz e Ramos (1989, p. 177-178): “o discurso aberto que é típico da arte, e da arte de vanguarda em particular, tem duas características. Acima de tudo é ambíguo: não tende a nos definir a realidade de um modo unívoco, definitivo, já confeccionado. Como diziam os formalistas da década de 20, o discurso artístico nos coloca numa condição de estranhamento, de ‘despauamento’; apresenta-nos as coisas de um modo novo, para além dos hábitos conquistados, infringindo as normas da linguagem, às quais havíamos sido habituados”.

Ao contraporem essas acusações, Ortiz e Ramos (1989) recobram uma série de dicotomias que, segundo eles, atravessam a história da telenovela: são exemplos, as oposições entre novelas “alienadas” e “não alienadas” (p. 165), “modo artesanal” e “processo industrial” (p. 173), “produção cultural erudita” e “produção industrializada de massa”, e até entre “artistas de televisão” e “artistas de teatro” (p. 173). Entre tantas contradições, Hamburger (2015) faz a ressalva de que a abertura da telenovela tem configurações que consideram uma série de agentes e contextos. Pontua que cabe aos produtores da emissora (como José Bonifácio de Oliveira Sobrinho e Walter Clark) a “capacidade de articular uma multiplicidade de opiniões e profissionais em torno dos objetivos e projetos” (loc. 454). Isto é, a “obra aberta” tem capitães e diretrizes traçadas.

No horizonte da narrativa, esse caráter “aberto” pode colocar a telenovela numa trilha de experimentações ou reconduzi-la às normas básicas do gênero. Em *A Favorita* (2007), por exemplo, o autor João Emanuel Carneiro tentou subverter os códigos do maniqueísmo melodramático ao ludibriar o público quanto às identidades da mocinha e da vilã, mas a novela só decolou na audiência quando optou por antecipar a revelação de que Flora (Patrícia Pillar) era a maquiavélica da história.

Contextos extra-narrativos para além dos imediatos que circundam a trama (como mortes, doenças, problemas nos bastidores) também interferem nas telenovelas. Durante a realização desta pesquisa, a TV Globo protelou a exibição de *A Lei do Amor* (2017), inicialmente prevista para o ano anterior, ao constatar que a trama de Maria Adelaide Amaral e Vincent Villari seria a terceira consecutiva a abordar temáticas políticas no horário das nove; além da detecção de um possível cansaço do público, acrescentava-se o receio por conta da crise política desencadeada no país em 2013. Escaldada no passado pela experiência de *Pantanal* (1990), que, em outro momento crítico do país, fez com que os espectadores migrassem para o universo escapista concebido pela Manchete, a emissora realocou *Velho Chico* (2016), originalmente destinada ao horário das seis, para o horário das nove. Embora a trama de Benedito Ruy Barbosa passasse longe do esvaziamento político, o estilo alegórico e as paisagens do rio São Francisco renegociaram o lugar seguro do espectador, tirando-o do realismo dos centros urbanos (ainda que a reação da audiência tenha sido tímida).

Ainda nesse contexto de “obra aberta”, pode-se dizer que mesmo entre telenovelas circunscritas como “não alienadas” ou “artesanais”, havia menos uma livre experimentação do que uma ousadia controlada, um “risco calculado” (KEHL in COSTA; SIMÕES; KEHL, 1986, p. 274). Nesse sentido, temáticas inéditas foram testadas. Algumas marcaram a história da telenovela, como a levantada por Gloria Perez em *Barriga de Aluguel* (1990): o conflito judicial entre as protagonistas da trama (a mãe biológica e a geradora que deu à luz, vividas por Cássia

Kiss e Cláudia Abreu) mobilizou o país, mesmo às seis da tarde. Anos mais tarde, a autora também teve sucesso ao misturar clonagem e islamismo em *O Clone* (2001), às oito da noite. Cassiano Gabus Mendes e Gilberto Braga propuseram fortes críticas políticas e sociais em tramas bem distintas: em *Que Rei Sou Eu?* (1989), Mendes localizou sua sátira alegórica do Brasil numa trama medieval, enquanto Braga sintonizou-se a um momento de politização inflamada para levar ao ar a já citada *Vale Tudo*, que abordava temas como corrupção e conflito de classes.

E se há casos em que o “risco calculado” precisou de correções de curso (*O Dono do mundo* [1991], *Torre de Babel* [1998]), há também aqueles que se tornaram fracassos incorrigíveis. As problemáticas podiam ir do preconceito para com a trama (caso da já citada *Babilônia*) ao simples despreparo do público para as questões levantadas. Na telechanchada *As Filhas da Mãe* (2001), o autor Silvio de Abreu teve o romance entre um homem heterossexual (vivido por Alexandre Borges) e uma mulher transexual (interpretada por Cláudia Raia) rejeitado não exatamente por preconceito do público, mas porque descobriu-se que o impasse amoroso em torno da identidade de gênero não era bem compreendido – o público não sabia nada sobre transexualidade. Em pesquisas de opinião sobre tramas concomitantes à realização deste trabalho, a TV Globo constatou o desconhecimento dos espectadores sobre fatos históricos como a independência do Brasil e o período da ditadura militar, retratados, respectivamente, em *Novo Mundo* e *Os dias eram assim...* (ambas de 2017) (VEJA, 2017).

Casos como esses demonstram que a vitrine da telenovela não é completamente translúcida; ela não só organiza uma identidade nacional, como reflete o país nas respostas que recebe. A forma como se aborda determinado assunto também influencia: mal colocada como conflito pronto numa trama cômica como *As Filhas da Mãe*, a transexualidade voltou às telas em *A Força do Querer* (2017). Sob uma abordagem melodramática, gradual e didática, o tema, antes rejeitado, comoveu o público na novela de Glória Perez.

As novelas de Glória Perez constituem um corpus interessante de ser mencionado, pois, além de pautarem temas inéditos ou pouco abordados, constantemente elevam esses ineditismos ao patamar de *merchandising social*, transformando-os em ferramentas de comoção e conscientização. Em *Explode Coração* (1995), apresentou o drama de mães com filhos desaparecidos (isso em meio ao plot romântico sobre o amor proibido entre um empresário e uma cigana, que se conheciam nos primórdios da internet). Também abordou questões como drogas e alcoolismo (*O Clone*), deficiência visual (*América*, 2005) e tráfico sexual (*Salve Jorge*, 2012). Manoel Carlos é outro autor que recorre a esse expediente; a campanha em prol da doação de medulas em *Laços de Família* (2000) é seu expoente mais lembrado. Porém, o caso de *Mulheres Apaixonadas* (2003) é um dos que melhor ilustra como até mesmo o

merchandising social passa por negociações de abordagem: a temática da violência urbana foi levantada a partir do capítulo em que um tiroteio vitimava os personagens Téo (Tony Ramos) e Fernanda (Vanessa Gerbelli). As reflexões sobre o tema, entretanto, restringiram-se ao ambiente dos personagens, a classe média-alta carioca, não multifacetando a complexa realidade do Rio de Janeiro, uma cidade cindida entre o morro e o asfalto.

As apostas em torno da telenovela muitas vezes envolvem negociações internas na emissora. Daniel Filho era contra a ideia de Beatriz Segall viver sua mais icônica personagem, a vilã Odete Roitman, mas a insistência do autor Gilberto Braga fez com que a escalção acontecesse. Braga, no entanto, se viu vencido por José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (o Boni) no caso de *Dancin' Days* (1978): o novelista queria Yoná Magalhães, mas o então superintendente da Globo achava-a “velha” para o papel, que se tornou uma das mais célebres interpretações de Sônia Braga (DONOS... 2017).

A negativa de Boni comprova a construção calculada de um padrão de beleza, imposto principalmente às mulheres. Trata-se de uma ocorrência típica das indústrias culturais, que não se restringe à televisão, mas atinge o cinema e, sobretudo, a indústria da moda. Nesse ponto, a telenovela seguiu os passos de Hollywood ao investir num *star system* de atrizes e atores consagrados. E, claro, sempre que possível, belos, jovens e sensuais.

A sexualidade e a sensualidade, aliás, são pontos constantemente renegociados. Lopes (2003) traça um panorama de avanços que se deram rapidamente ao longo da década de 1970; num Brasil que se modernizava, tornou-se permitido adentrar “os aposentos íntimos dos personagens”, encontrados até em “gestos que simbolizavam o orgasmo” (p. 28). Hamburger (2015) também ilustra esse quadro de avanços quando lembra que “as novelas percorreram uma trajetória de liberalização na maneira de representar relações amorosas, o papel da mulher, a estrutura familiar” (loc. 381), apresentando “representações permissivas expandiram o universo feminino e, em certo sentido, encolhendo o masculino [...]” (loc. 383). Nos anos 1990, o seminu feminino passou a ser admitido inclusive nas aberturas de novelas como *Tieta* (1990) e *Mulheres de Areia* (1993, no horário das seis da tarde), mas houve um recuo dessas exibições a partir dos anos 2000.

Uma questão em voga, que passou por um lento trâmite de transações foi o beijo entre homossexuais: em *América* (2005), o beijo entre Júnior (Bruno Gagliasso) e Zeca (Erom Cordeiro) chegou a ser gravado, mas teve a exibição vetada pela Globo, que, na época, assumiu o corte, mas defendeu-se alegando não ter causado prejuízo à mensagem da trama. O beijo entre dois personagens do mesmo sexo só foi ao ar oito anos depois, no último capítulo de *Amor à Vida* (2013), de Walcyr Carrasco.

As apostas, novidades e ousadias elencadas até aqui pertencem à instância do conteúdo; geralmente, as telenovelas são mais burocráticas no que concerne ao estilo, até mesmo por conta da rotina exaustiva de produção. Mesmo na “fase cinematográfica” da telenovela (ORTIZ; BORELLI; RAMOS; 1989), em que a preocupação com o acabamento dos cenários, luzes e efeitos especiais equipara o padrão Globo a uma qualidade internacional, mantém-se uma ousadia pequena no que concerne à decupagem, ou seja, ao processo de transmutação do roteiro em imagem. A telenovela se cristaliza como um fluxo de imagens em que “tudo se mostra [...] maneira inequívoca” (KEHL in COSTA; SIMÕES; KEHL, 1986, p. 283). Em contrapartida, “tudo se mostra tanto”, que os conflitos se diluem no “ruído incessante da ‘ação’”, conduzindo o espectador “a não ver”, no sentido de “não sintetizar”, “não selecionar” e “não estabelecer relações abstratas entre os acontecimentos” (KEHL in COSTA; SIMÕES; KEHL, 1986, p. 284).

Até a primeira década dos anos 2000, uma lapidação estilística, como a vista em *Pantanal*, *Renascer* e *O Rei do Gado*, era exceção na telenovela, revelando-se mais comum nas séries, minisséries e unitários. Contudo, com a crescente concorrência de um mercado global, acessível em novas mídias e novas formas de ver televisão, tem incentivado alguns diretores a apostarem no rebuscamento do estilo, sobretudo nos últimos dez anos. Até o momento, o título mais bem-sucedido em termos de repercussão e audiência foi *Avenida Brasil* (2012) e o mais inventivo e arriscado, *Meu Pedacinho de Chão* (2014), releitura capitaneada por Benedito Ruy Barbosa e Luiz Fernando Carvalho. Outras novelas das seis – como *Cordel encantado* (2011) e *Lado a lado* (2012) – e das nove – como *A Regra do jogo* e *Velho Chico* – também merecem menção.

A reflexão proposta até aqui demonstra a complexidade da telenovela enquanto produto ficcional preponderante no Brasil. Sua capacidade de persuadir o público é amplamente conhecida e se aproveita de uma demanda social de querer se integrar a algo; ao espectador, a sensação de pertencimento ocorre via consumo (KEHL in COSTA; SIMÕES; KEHL, 1986, p. 287), o que propicia que a TV dite “eletrodomésticos, moda e costumes” (HAMBURGER, 2015, loc. 274). Também possibilita essa negociação do nacional, que surge como um espaço de condensação de tipos ideais (HAMBURGER, 2015, loc. 685). Nesse sentido, Hamburger vai ao encontro de Hall (2003) quando diz ser imprudente avaliar o espectador como um receptor polarizado entre o ativo e o passivo. Melhor seria vê-lo como um consumidor dessa “grande fofoca”; consumidor com poder de negociação. Nesse contexto, o consumidor atua como uma variável importante no processo de codificação/produção, mesmo sendo assimilado pelas emissoras como um corpo massificado. Essas correlações intrincadas tornam-se, então, orgânicas. As regras da partida são conhecidas, mas há um número alto de jogadores ativos

num tabuleiro posto sobre a fissura de uma placa tectônica. Ainda assim, a telenovela permanece como o produto cultural mais consumido por brasileiros. Talvez sua melhor síntese seja aquela feita em *Bye Bye, Brasil* (1980), de Caca Diegues, quando a caravana *Rolidei* chega a uma cidadezinha nordestina e não mais encontra seu público fiel. O público está absorto, quase catatônico, em frente a um televisor público, que exhibe um Brasil moderno das discotecas de *Dancin' Days*. A música homônima de Chico Buarque bem diz – “eu vi um Brasil na TV”.

1.4. Por tabela, o popular

Propôs-se aqui um horizonte sobre a importância da telenovela no Brasil, além de uma apresentação das engrenagens narrativas mais recorrentes e das adaptações do formato. Ao longo de um histórico de mais de cinco décadas, nota-se que o massivo e o popular torceram-se constantemente. Da canção de Chico Buarque aos versos de “Alô Alô Brasil” – música composta Eduardo Dusek para a abertura de *As Filhas da Mãe* – sintetizam bem a relação entre cultura popular e de massa, intermediada diariamente pela telenovela.

Nós vamos apresentar
A maior novela e por tabela vai rolar
Um show pra lá de popular

Dentro de um imenso escopo de negociações, a telenovela agencia o popular, mas, como bem diz a canção, por tabela, já que a indústria cultural e a massificação são os valores predominantes. Contudo, não sai ilesa da complexidade dessas relações: se por um lado está inserida numa indústria “essencialmente amnésica”, que preconiza “a ilusão total e imediata [...] mas sem a possibilidade de acumulação” (CARVALHO *apud* ROWE, SCHELLING, 1994, p. 106)¹⁶, por outro, não adere totalmente a pecha de produto alienante, pois sua sobrevivência depende da detecção e do entendimento dos anseios heterogêneos de uma nação vasta. Num cenário tão volátil quanto intricado, a telenovela se digladia diariamente com seus próprios pressupostos. Vive, portanto, um processo orgânico, sujeito a diferentes contextos (espaciais e temporais) e a necessidade de flexionar-se entre norma e invenção ao tempo certo (o que é quase um exercício de clarividência). Como sublinha Hamburger (2011) desde o título de seu artigo, a telenovela revela interpretações do Brasil. Interpretações diretas, inseridas nas diegeses das próprias tramas, e indiretas, refletidas pelos vários discursos possíveis de serem produzidos a partir do contato entre a obra e o público.

¹⁶ Tradução do autor.

Renascer não escapa dessas características; potencializando-as em direção a um Brasil profundo, nordestino, baiano, distancia-se do surrado eixo Rio-São Paulo (mas mediado por uma produtora/emissora carioca). Desvencilha-se, porém, do nordeste das praias e do turismo, indo ao interior, às roças, às vielas, aos trabalhadores de pés descalços e torços desnudos sob o sol escaldante, aos rituais da labuta e da cultura popular, aos resquícios da hierarquia cordial dada entre a Casa-grande e a senzala. O Brasil de *Renascer* não esteve e não está constantemente no horário nobre da televisão brasileira. Sua colocação na grade de programação da principal emissora do país possibilitou que parte da cultura popular re-adentrasse as casas e encantasse milhões de brasileiros a partir de um estilo que, ao adotar marcas de autoria, camufla o caráter industrial, que, no entanto, permanece. Por isso demanda (e merece) um olhar detido sobre a organização e interlocução de suas camadas narrativas e estilísticas. Sr. Rachid, de fato, tinha razão: novela é mesmo muito importante.

2. De *Irmãos Coragem* a *Pantanal*: a telenovela rural

Uma imagem presente em *A Hollywood Brasileira* (ALENCAR, 2004) reúne e ilustra muitas das discussões acadêmicas a respeito de *Pantanal* (1990). Nela, o pôr-do-sol delineia a silhueta de uma câmera, cuja base do tripé desaparece na vastidão das águas de um rio. A grande inovação da novela da Manchete consistiu justamente nesse deslocamento do olhar, captado pela foto; equipe e aparelhagem deixaram o espaço controlado e confortável dos estúdios para reencontrar um Brasil bucólico, pronto a invadir os televisores num momento muito particular da história do país. Contudo, antes de se chegar ao trabalho de Benedito Ruy Barbosa que precede *Renascer*, convém retomar um repertório de novelas rurais.

Esse repertório indispensável começa por *Irmãos Coragem* (1970). Primeira novela rural a marcar o horário nobre da TV brasileira, a trama de Janete Clair foi realizada já sob a influência do realismo inaugurado por *Beto Rockfeller* e dos símbolos emergentes de uma indústria cultural em consolidação. Desta forma, a ambientação centrada num espaço agrário tradicional não renunciava a representação de um Brasil recém-urbanizado, cuja convergência se refletia na essência dos heróis da trama: dois garimpeiros (vividos por Tarcísio Meira e Cláudio Cavalcanti) e um jogador de futebol (interpretado por Cláudio Marzo), os irmãos titulares da história. A diferença entre os modelos de vida dos protagonistas expôs o contraste entre campo e cidade como uma temática antiga na telenovela, ainda que apresente gradações variadas de abordagem. Segundo Xavier (2018), Janete Clair se precaveu ao inserir a trama urbana, pois receava que o interesse do público pelo contexto rural se dissipasse; apreensão que não se concretizou.

A adesão da Globo ao paradigma de telenovela introduzido pela Tupi reverberou sobre *Irmãos Coragem*, que reconfigurou o conflito racial do western numa disputa de classes entre os heróis que representavam o povo e um coronel relacionado à elite¹⁷. Daniel Filho (1988) lembra que a novela foi a primeira a estourar de ponta a ponta no Brasil; segundo Mauro Alencar, a mistura entre “western e futebol [...] unificou o Brasil e colocou a Rede Globo no primeiro lugar em audiência e qualidade em obras de ficção” (2004, p. 134). Na lista pessoal que consta em sua biografia, Boni coloca *Irmãos Coragem* como a segunda novela das oito mais importante no período em que esteve na emissora:

Foi a novela que projetou a Globo nacionalmente, permitindo que a emissora, a partir de então, mantivesse domínio total da televisão brasileira. Janete misturou aventura, política, problemas sociais e futebol, levando pela primeira vez, o público masculino a ver novelas. Foi nessa época que assistir novelas se tornou um hábito comum independente de sexo, idade, classe econômica, como é até hoje (OLIVEIRA SOBRINHO, 2011, p. 341-342).

A relevância histórica de *Irmãos Coragem* coloca a novela rural entre os consolidadores do chamado “padrão Globo de qualidade”, aprimorado ao longo da década de 1970. Porém, as tramas rurais foram presenças mais esporádicas na faixa das oito; sempre estiveram mais atreladas ao horário das seis, com títulos como *Meu pedacinho de chão* (1971, 2016), *Cabocla* (1979, 2004), *Terras do Sem-Fim* (1982), *Paraíso* (1983, 2009) e *Sinhá Moça* (1986, 2007), muitas delas com releituras a partir dos anos 2000. Um dos sucessos mais lembrados do horário, *Escrava Isaura* (1976) figura até hoje entre os títulos mais exportados pela Globo.

Alencar (2004) narra que esse período de consolidação dos horários abasteceu a faixa das seis com tramas que adaptavam ou revisitavam a literatura romântica e bucólica, enquanto o caráter cotidiano associado ao horário das oito fez com que este tivesse uma diversidade de títulos que abarcavam o regional e o urbano. Mas os enredos urbanos tornaram-se os mais lembrados: tramas como *Selva de Pedra* (1972), *Pecado capital* (1975) e *Dancin’ Days* (1978) confluíam com um Brasil sob a ressaca do período do “milagre econômico”. A paisagem interiorana não foi uma ausência absoluta, mas foi mais elaborada sob um tratamento regionalista, como em novelas como *O Bem-amado* (1973), *O Casarão* (1976), *Roque Santeiro* (1975) e *Tieta* (1989). Isto é, por mais que se abandonasse os grandes centros, as cidades, ainda que pequenas, prevaleceram sobre o confinamento agrário das fazendas.

¹⁷ Trechos disponíveis no portal Memória Globo comprovam a preocupação da novela em criar esse bang-bang à brasileira, principalmente por meio de cenas externas e situações características, como tiroteios e perseguições a cavalo. Contudo, provavelmente por conta da limitação tecnológica, a decupagem se limitava aos planos conjuntos, explorando pouco da paisagem.

Pantanal (1990) surgiu nesse contexto em que a telenovela rural se restringia praticamente ao horário das seis; ao longo da década de 1980, apenas *Roque Santeiro* e *Tieta* perpassaram o espaço rural das fazendas, mas dividindo o cenário com as cidades interioranas. A paisagem natural quase intocada do bioma mato-grossense despontou como uma novidade, já que não só abandonava o eixo Rio-São Paulo, como também as cidades cenográficas construídas nos ambientes controlados dos estúdios. “Encantados”, os telespectadores debandaram para a Manchete, deflagrando “uma das maiores guerras por audiência na televisão brasileira de que se tem notícia” (BALOGH, 1995, p. 135).

A novela foi uma tentativa de Benedito Ruy Barbosa – até então autor do horário das seis – de emplacar uma trama no horário nobre. Contudo, *Pantanal* foi recusada pela Globo, que após verificar a viabilidade de produção, concluiu que a realização seria complexa demais. Barbosa lembra que, na época, a direção da emissora alegou que “nenhuma atriz da emissora se sujeitaria a gravar no Pantanal” (BERNARDO; LOPES, 2009, p. 59)¹⁸. A localização além dos limites usuais propiciou que o elenco incluísse novos nomes, desvencilhando-se parcialmente do star system Global. No papel de Juma Maruá, a misteriosa protagonista que se transformava em onça-pintada, a recém-lançada Cristiane Oliveira foi colocada na posição de símbolo sexual, com força aproximada à de Sônia Braga em *Gabriela*; ambas foram representadas como partes de uma natureza indomada, que recobrava uma sensualidade natural “enraizada no corpo das brasileiras do interior do país” (KLANOVICZ, 2010, p. 154).

Curiosamente, o elenco foi capitaneado por Claudio Marzo, o caçula dos “irmãos coragem”. O ator interpretava José Leôncio, que tinha uma relação conflituosa com o filho Jove (Marcos Winter), urbanoide criado no Rio de Janeiro. Os desentendimentos entre pai e filho rearticulavam o choque cultural entre campo e cidade, conflito recorrente nas novelas rurais. Mas a paixão de Jove por Juma vem para pacificar essa relação: uma vez que ela não se adapta à cidade, cabe ao rapaz ajustar-se a esse espaço natural cheio de mistérios.

Publicada logo após a primeira exibição da novela, a análise de Anna Maria Balogh (in SOUZA, 1995) propôs um diagnóstico imediato do impacto de *Pantanal* na programação televisiva. A autora destaca que trama ecológica negociava valores contrários – “degradação” e “melhoria” –, articulando-os ao modelo de saga familiar, que remetia a seriados americanos como *Bonanza* (1959), *Dallas* (1978) e *Dinastia* (1981). Isso se reelaborava sob “uma linguagem mais próxima ao fílmico”, que “redescobriu o grande plano cinematográfico”, assim como uma câmera que passeava “lenta e amorosamente sobre os amanheceres e entardeceres

¹⁸ Essa rejeição revelou-se um erro tático da Globo quando a novela se tornou um dos maiores sucessos da história da Manchete. Boni coloca esse erro na conta do diretor Herval Rossano: “[Rossano] tinha convencido o Daniel Filho de que era impossível produzir a história devido às enchentes da época e os custos elevados de produção, mas a Manchete decidiu arriscar e obteve grande êxito” (OLIVEIRA SOBRINHO, 2011, p. 344).

do Pantanal” (BALOGH in SOUZA, 1995, p. 142). A natureza esteve presente tanto no *background* dos personagens como nas cenas de transição, que, abundantes e alongadas, diminuía o ritmo da novela.

Beatriz Becker (in RIBEITO; SACRAMENTO; ROXO, 2010) reitera essa utilização da natureza que rompia “com o esquema fácil da novela em estúdio” (p. 243), assim como a repetição do conflito entre selvagem e urbano. Porém, avança quando diz que, ao captarem a conjuntura política e socioeconômica do país, autor e emissora responderam a uma demanda não codificada. Becker lembra que a estreia de *Pantanal* aconteceu no mesmo mês em que Fernando Collor confiscou as contas poupanças da população:

Pantanal parecia a devolução dos sonhos que Collor confiscou e as fantasias de um dia poder viver no paraíso, num lugar mágico, bonito, sensual, livre de toda a turbulência do mundo urbano, onde os homens poderiam existir em comunhão com a natureza. Desse modo, a novela resgatou algo da identidade rural da sociedade brasileira, negligenciada e silenciada durante o processo de modernização do país. (BECKER in RIBEITO; SACRAMENTO; ROXO, 2010, p. 240-241).

Becker pondera, portanto, sobre uma oportunidade de escapismo, que distanciava o público dos problemas do país ao realocá-lo nesse “mito do paraíso perdido”, expressão também retomada por Balogh (2002, p. 180). Revelava-se na televisão “um mundo rural, selvagem e distante” posto num momento em que “os brasileiros ficaram sem suas economias e as suas aspirações, escoadas pelo ralo” (BECKER in RIBEITO; SACRAMENTO; ROXO, 2010, 2010, p. 240). A música da vinheta de abertura era a indicação primeira desse “tesouro perdido de nós” no “coração do Brasil”.

A evasão ao pantanal partia da camada narrativa para se completar no estilo: era pouco apenas suprimir o cenário urbano; precisava-se deixar para trás o “universo fragmentário e trepidante da edição, que reiterava o ritmo das grandes urbes” (BALOGH in SOUZA, 1995, p. 143). Sadek (2008, p. 37) também destaca o tratamento cinematográfico das imagens, mas não destitui *Pantanal* de uma característica impregnada na novela – a narrativa fortemente verbal.

Pantanal cravou o marco inicial de uma década em que a Globo se viu fragilizada na briga pela audiência (BORELLI; PRIOLLI, 2000). A quantidade de análises acadêmicas e citações a *Pantanal* (trabalhados aqui colocados sob a consciência de um recorte) recobra um pouco da importância dessa novela na história da TV brasileira e na carreira de Benedito Ruy Barbosa, servindo como o passaporte do autor de volta à Globo. A própria Manchete tentou reeditar o êxito inesperado dessa experiência em novelas como *A História de Ana Raio e Zé Trovão* (1991) e *74.5: Uma onda no ar* (1994) (BUCCI, 1996). Entretanto, Balogh ressalta que

foi a Globo “a emissora que mais fez experimentações durante e após a novela *Pantanal*” (2002, p. 146), na tentativa de recuperar a hegemonia assegurada nas décadas de 1970 e 1980. Na verdade, a Globo depurou e reelaborou a bem-sucedida experiência de *Pantanal* sob seu padrão de qualidade; com a assinatura de Barbosa e a direção geral de Luiz Fernando Carvalho, nascia, assim, uma novela regionalista e bucólica, desta vez destinada ao horário mais ilustre da principal emissora do país. Nascia *Renascer*.

Dentro dessa rede de negociações na qual a telenovela se emaranha, *Pantanal* e *Renascer* são exemplos de articulações necessárias por incentivarem o surgimento de apostas e novidades capazes de “provocar o interesse, o comentário, o debate de espectadores e de outras mídias, assim como o consumo de produtos a ela relacionados” (LOPES, 2003, p. 25). Souza (2004, p. 227) suporta essa ideia ao defender a existência de uma “tensão entre modelo e novidade” no encadeamento das telenovelas.

Contudo, enquanto o escapismo da novela da Manchete vinha embalado num estilo que remetia à calmaria dos alagados pantaneiros, em *Renascer*, essa fuga perde um caráter inocente e pacato para ser reconstituída sob um olhar desbravador e premeditado, que distorce o estilo plácido da experiência anterior. A curiosidade sobre o espaço não mais repousava apenas no plano aberto e dilatado, mas na mobilidade do olhar, capaz de se desprender da ação dos personagens para se deslocar com maior liberdade e, assim, esmiuçar esse novo paraíso perdido. Um paraíso não mais tão virgem quanto em *Pantanal*, mas repensado sob um discurso conciliado ao progresso. Enquanto *Pantanal* dependia de uma serenidade estilística, *Renascer* pressupôs o esgotamento da experiência anterior e, a partir disso, propõe-se a superá-la por meio de um olhar inquieto em busca de imagens difíceis. Nascia, portanto, um decalque maneirista feito pela Globo a partir do original da Manchete.

3. A questão a autoria

A questão da autoria no campo televisivo é sempre controversa, já que, no geral, as produções envolvem processos complexos e coletivos, realizados sob um contexto industrial e sob a regulação de uma produtora, que, no caso brasileiro é geralmente a própria emissora. Ainda assim, a possibilidade de autoria já foi devidamente destacada e analisada em trabalhos como o de Arlindo Machado (2000) e Lisandro Nogueira (2002); por deter-se sobre o caso da telenovela, o trabalho de Nogueira terá especial destaque nesta discussão.

Partindo do referencial cinematográfico da política dos autores e da apropriação que Andrew Sarris (1962) faz desse conceito, Nogueira recupera a ideia de um conjunto de marcas

que constituem a autoria como uma espécie de assinatura. Para ele, essa assinatura pode adquirir valor ao se balizar entre as pressões e entraves colocados pela própria indústria. Explica:

Em relação à autoria, pode-se fazer uma comparação entre a indústria do cinema e a televisão. Televisão e cinema são veículos distintos no modo de produzir suas ficções. No primeiro, possivelmente o autor é o roteirista e, no segundo, apesar de todas as controvérsias e debates, a autoria está associada ao diretor. A possibilidade de uma autoria na indústria televisiva guarda correspondência, relativizando-se as especificidades, como a herança, primeiro, da política dois autores, que atribui o estilo de um filme ao diretor, e, segundo, da ideia de seu propagandista nos EUA, Andrew Sarris, de que as pressões da indústria do cinema são como um antídoto, pois propiciam trabalhos autorais no próprio sistema (NOGUEIRA, 2002, p. 95).

Nogueira mantém duas características da transposição da autoria do cinema para a televisão: “a ideia de expressão pessoal como identidade na indústria” e “as marcas do autor [...] que possibilitam vislumbrar uma identidade autoral” (2002, p. 17). Kristin Thompson (2003) assinala pontos semelhantes quando realoca as marcas de autoria do *art-cinema* para o que chama de *art television*. Segundo Thompson, “o afrouxamento da causalidade, a ênfase no realismo psicológico ou anedótico, as violações da clareza clássica do espaço e do tempo, o comentário autoral explícito e a ambiguidade” caracterizam a “art television” (p. 110)¹⁹.

Mas, diferente do que ocorre no referencial cinematográfico, Nogueira remonta a posição de autor àquele que, no caso da telenovela brasileira, já detém esse título: o roteirista-criador da trama. Sua defesa se fundamenta na figura de Gilberto Braga, concentrando-se principalmente no trabalho do novelista em *O Dono do mundo*, trama em que Braga “segue as normas” sem abrir mão de “um determinado controle sobre o esquema de produção e processo criativo” (2002, p. 95).

Na análise de Nogueira, Gilberto Braga está entre os chamados “autores-produtores”: roteiristas que dispõem de uma posição de liderança (p. 64) e prestígio para participarem da “escolha do elenco, direção e trilha sonora” (p. 82). Não se trata, porém, de um poder desmedido, uma vez que a relação entre autor (Braga) e produtor (a Globo) permanece mediada pela aceitação do público (p. 69); a decodificação participa da codificação, como coloca Hall (2003). Nogueira ressalta que esse caráter de obra-aberta, entretanto, não se configura numa co-autoria por parte do público, já que só autor e emissora dão a palavra final sobre a obra (p. 77).

¹⁹ Tradução do autor.

Apesar de sustentar a tese mencionada, Gilberto Braga tem sido acompanhado de alguns nomes recorrentes na história da telenovela, cuja noção de autoria também se enquadra: Janete Clair é citada por Nogueira no mesmo sentido que Braga (2002, p. 82); Dias Gomes e Lauro César Muniz são nomes constantemente lembrados na literatura sobre o tema, assim como Jorge Andrade, cujo trabalho de Sabina Anzuategui (2013) remonta a mesma posição de autoria. Benedito Ruy Barbosa é outro a aparecer entre as menções, sobretudo quando pensado a partir de *Pantanal*.

A ideia de um autor-produtor se enquadra também a Barbosa, cujo histórico apresenta inclusive afastamentos da Globo quando essa posição de autoria é posta em xeque: por duas vezes ele deixou a emissora – na primeira, aproveitou a saída por conta de um desentendimento com Boni para, na Bandeirantes, produzir *Pé de Vento* (1980) e *Os Imigrantes* (1981), sinopses que acreditava que a Globo não aprovaria; na segunda oportunidade, saiu deliberadamente para realizar *Pantanal*, de fato recusada pela Globo (AUTORES, 2008).

Nascido em Gália, interior de São Paulo, Benedito Ruy Barbosa cresceu em Vera Cruz, também no interior, o que explica muito de sua predileção por cenários interioranos e ideias baseadas em vivências próprias (AUTORES, 2008). Após trabalhar como jornalista nos jornais *O Estado de São Paulo* e *Última hora*, estreou como autor em 1959, quando, convidado por Oduvaldo Viana Filho, escreveu a peça *Fogo frio*. O sucesso dessa peça premiada o levou ao envolvimento com as telenovelas; na TV Tupi, Barbosa foi contratado como editor de script, sendo o responsável por ler e avaliar as novelas latinas candidatas à negociação pela emissora, substituindo, na função, Glória Magadan, que havia ido para a Globo. Contratado como supervisor responsável pelas tramas patrocinadas pela Colgate-Palmolive, Barbosa estreou como autor em 1966 ao assumir a novela *Somos todos irmãos*, que seria escrita por Walter George Durst. Na Globo, seu primeiro trabalho foi *Meu pedacinho de chão* (1971), uma co-produção entre a emissora carioca e TV Cultura (Barbosa era então funcionário da Cultura). Após um último trabalho para a Tupi, veio a se estabelecer no horário das 18 horas da Globo a partir da novela *O Feijão e o sonho* (1976), num período em que a “TV Globo foi reunindo autores, testando seu estilo e ritmo de trabalho, e montando uma equipe de profissionais criativos para sustentar sua aposta em teledramaturgia” (ANZUATEGUI, 2013, p. 22).

Também às 18 horas, Barbosa escreveu *A sombra dos laranjais* (1977) e *Cabocla* (1979) e, entre as duas tramas, integrou a equipe de redatores de *O sítio do picapau amarelo* (1977). Depois migrou para a TV Bandeirantes, onde escreveu *Pé de vento* (às 19 horas) e *Os imigrantes*, novela exibida às 18:30, que, com 459 capítulos, não chegou a concluir (a 3ª fase da trama foi assumida por Renata Pallottini e Wilson Aguiar Filho). De volta ao horário das 18 horas da Globo, Barbosa escreveu ainda *Paraíso* (1982), *Voltei pra você* (1983), o argumento

de *De quina pra lua* (1985, trabalho desenvolvido por Alcides Nogueira), *Sinhá Moça* (1986) e *Vida Nova* (1988). Então, novamente deixou a emissora por conta de *Pantanal*, retornando com *Renascer* (1993). Desde então na Globo, escreveu *O Rei do Gado* (1996), *Terra Nostra* (1999), *Esperança* (2002), a minissérie *Mad Maria* (2005), as releituras de *Cabocla* (2004), *Sinhá Moça* (2006), *Paraíso* (2009) e *Meu Pedacinho de Chão* (2014) e, por fim, *Velho Chico* (2016).

Como Gilberto Braga, Benedito Ruy Barbosa também participa da escalação do elenco e tem em suas tramas marcas facilmente reconhecíveis, capazes de destacarem-nas como “novelas de Benedito Ruy Barbosa”. O roteiro do autor também é singular no estilo da escrita, visto que se esquia de uma normatização pragmática para se impregnar de uma espécie de intimidade, que parece comentar a narrativa (mais sobre isso no capítulo II). Por fim, há uma visível intenção de propor produtos que contenham uma expressão pessoal dentro da indústria, algo que se completa com de forma mais contundente nas parcerias com Jayme Monjardim (*Pantanal*, *Terra Nostra*) e Luiz Fernando Carvalho (*Renascer*, *O Rei do gado*, *Esperança*, *Meu Pedacinho de chão*, *Velho Chico*).

Nogueira sublinha que uma parceria bem-sucedida entre autor e diretor é determinante para que essa ideia de autoria se consume, mas coloca o diretor numa posição de desvantagem quando afirma que o “ritmo industrial”, “imediatista e linear” dá “pouca possibilidade de que o diretor possa deixar sua marca numa ficção seriada em televisão” (2002, p. 96). Nesse sentido, Luiz Fernando Carvalho aparece como uma exceção. Primeiro porque há tempos atribui-se a ele uma chancela autoral que parte da própria mídia, principalmente nos momentos em que há o lançamento de uma nova obra. Essa aura de autoria é corroborada pela própria Globo, que durante o vínculo que manteve com o diretor (encerrado em 2017, após a minissérie *Dois Irmãos*) permitiu a ele um poder de escolha incomum sobre a própria carreira: o afastamento de doze anos que manteve das telenovelas é um exemplo disso. Nesse período, Carvalho encabeçou minisséries bastante experimentais, numa posição também singular, uma vez que sua presença eclipsava a de qualquer roteirista envolvido.

Fernando Martins Collaço (2013) recupera a carreira de Luiz Fernando Carvalho num histórico breve: após começar a carreira no cinema, trabalhando na produtora do cineasta Roberto Farias, Carvalho chegou à Globo na década de 1980, na chamada Usina de teledramaturgia. A partir daí, atuou como assistente nas minisséries *O tempo e o vento* (1985) e *Grande Sertão: Veredas* (1985). Mas foi na TV Manchete que assinou seus primeiros trabalhos de direção em televisão: as novelas *Helena* (dirigida ao lado de José Wilker e Denise Saraceni) e *Carmem* (com Nelson Nadotti e Marcos Schechtmann, sob direção geral de Wilker). De volta à Globo, Carvalho dividiu com o veterano Reynaldo Boury, a direção da novela *Vida*

Nova (Boury respondendo pela direção geral), sendo esta sua primeira parceria com Benedito Ruy Barbosa. A colaboração com Boury se repetiria ainda em *Tieta* (1989), que teve também Ricardo Waddington entre os diretores, e *Riacho Doce* (1990); ambas sob a direção geral de outro veterano, Paulo Ubiratan, com quem Carvalho trabalharia ainda em *Pedra sobre pedra* (1992). Em 1993, Carvalho assumiu a direção geral de *Renascer*, comandando a equipe composta pelos diretores Emílio di Biasi e Mauro Mendonça Filho. Em 1995, compôs a equipe de Reynaldo Boury em *Irmãos Coragem* (1995), junto a Ary Coslov e Carlos Araújo. No ano seguinte, voltou à direção geral em *O Rei do Gado* (1996), à frente de Carlos Araújo, Emílio di Biasi e José Luís Villamarin. A macrossérie *Os Maias* (2001) e a novela *Esperança* (2002) dão fechamento a uma primeira fase dessa carreira televisiva de Carvalho, que, embora já apresentasse uma série de marcas que particularizavam seu trabalho de direção, seguiam ainda uma toada realista, calcada na primazia da transparência da linguagem clássica.

É com a minissérie *Hoje é dia de Maria* (2005) que Carvalho atinge uma “ruptura” em sua própria obra. Ruptura propositalmente entre aspas, pois vários traços ali predominantes – como experimentações de montagem e um discurso mais teatral – já apareciam, ainda que com menos força, desde sua fase anterior: “(a minissérie) reflete um adensamento dos recursos e soluções estilísticas com as quais vinha lidando em seu percurso” (COLLAÇO, 2013, p. 29). A partir de *Hoje é dia de Maria*, Carvalho desloca sua dramaturgia para um universo calcado na teatralidade e no “artificialismo explícito” (COLLAÇO, 2013); potencializavam-se o som e a montagem (havendo uma explicitação construtiva, como quando a montagem ignora as regras de *raccord*), a arte e os figurinos estilizados e o universo baseado em colagens, cujas referências vinham de paradigmas artísticos variados, consolidando um estilo maneirista típico da televisão. Essa opacidade estilística salienta uma já afamada chancela de autoria.

A partir de então, ainda que em diferentes gradações, os trabalhos de Luiz Fernando Carvalho dão continuidade a esse caráter experimental da linguagem televisiva, estabelecendo-se como um corpus muito distinto do restante da teledramaturgia que a Globo desenvolve. Seguiram-se as minisséries *A pedra do reino* (2007), *Capitu* (2008), *Afinal, o que querem as mulheres?* (2010), *Subúrbia* (2012), *Correio Feminino* (2013, microssérie exibida dentro do *Fantástico*), *Dois Irmãos* (2017) o especial *Alexandre e outros heróis*, (2013), e as novelas *Meu pedacinho de chão* (2014) e *Velho Chico* (2016).

Porém, para além da imprensa e das marcas contidas nas próprias obras, a autoria de Luiz Fernando Carvalho se expõe nos próprios discursos do diretor. Souza recupera uma fala reveladora do diretor:

O padrão da Rede Globo existe para diretor que não tem padrão. Se

você não tem uma caligrafia pessoal, alguém segura a sua mão e assina por você. [...] Não tenho porque fugir à busca de um trabalho mais autoral na TV. Diretor só é diretor quando tem responsabilidade artística. Senão, vira assoprador de apito (REVISTA DA TV *apud* SOUZA, 2004, p. 211).

Ao se desvencilhar do padrão, Carvalho garante ter uma assinatura própria, valor que recupera a ideia de autoria presente desde o cinema. Isso se reafirma nas muitas oportunidades em que o diretor criticou a padronização da telenovela²⁰. Revela-se uma evidente e nem sempre confortável negociação entre um autor autoconsciente de sua posição e a produtora. Autor que, em alguns momentos, pode estar menos propenso a essa negociação, como demonstra a indisposição com Gilberto Braga, em caso recuperado pelo estudo de Nogueira. Segundo Braga, a Globo queria que Carvalho dirigisse *Pátria Minha* (1994), e, embora preferisse trabalhar com Denis Carvalho, com quem tinha uma longa parceria, Braga acatou o pedido da emissora. Mas, segundo o novelista, a colaboração durou pouco: “Na quarta reunião que nós tivemos, ele já chegou dizendo: ‘Eu acho que você tem uma visão geral da telenovela que você quer, muito nítida, e você precisa de um diretor menos talentoso que eu. Eu quero ter a minha visão’” (NOGUEIRA, 2002, p. 101). Nogueira comenta o caso:

O conflito diz respeito à distribuição de função e poder dentro da indústria de produção de telenovelas. Luiz Fernando teve poder suficiente em *Renascer* para mudar o texto de Benedito Ruy Barbosa. Conseguiu bons momentos de criatividade. Mas a telenovela depende do escritor. Enquanto teve tempo, principalmente nos primeiros capítulos, Luiz Fernando mostrou inovações, como citar *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, e fazer uma direção com certa identidade. Depois do décimo capítulo, predomina o texto de Benedito Ruy Barbosa. A pretensão do diretor é legítima, mas de difícil execução no ritmo alucinante das telenovelas. Tanto é que Luiz Fernando se concentra mais em dirigir casos especiais e séries (NOGUEIRA, 2002, p. 102).

Nogueira ilustra o acordo e a equivalência autoral entre Benedito Ruy Barbosa e Luiz Fernando Carvalho; nas parcerias, as marcas autorais são orquestradas e reconhecidamente atribuídas a ambos, ainda que as produções aconteçam num contexto coletivo e industrial. A interferência de Luiz Fernando Carvalho sobre o roteiro é assumida por Barbosa: “às vezes, ele

²⁰ Segundo Carvalho, a insatisfação com a segunda fase de *O Rei do gado* o afastou do gênero; já na época de *Meu pedacinho de chão*, chegou a dizer que “se não pudesse ter um espaço [...] artesanal, quase mambembe, com possibilidades diferentes de desenvolvimento da criação artística, [...] não sobreviveria ao Projac” (COLOMBO, 2018).

está entusiasmado com uma cena, liga para mim perguntando se pode fazer assim, assado. ‘Faz! Não precisa perguntar!’” (SOUZA, 2004, p. 208).

É imprescindível lembrar que esses traços de autoria só se manifestam com a permissão e mediação da produtora-emissora, que compõe o outro vértice dessa negociação. Durante *Renascer*, Carvalho já ponderara sobre isso: “eu não dirijo para a Globo, mas para quem assiste a para mim. Se a Globo gosta, me conserva lá” (TV FOLHA *apud* SOUZA, 2004, p. 216). Bastante noticiado pela imprensa, o recente desligamento do diretor representa um esgotamento desse acordo: antes coringa na necessidade de escalação de um diretor-autor, as experimentações de Carvalho em *Velho Chico* provocaram uma crise entre ele e instâncias superiores da emissora. Em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, Carvalho explicitou o desgaste da relação: “A emissora estava equivocada por não entender o valor de um processo. [...] Eu era obrigado a atender aos interesses de diversos departamentos, mesmo que isso contrariasse a forma como eu queria trabalhar” (BRASIL, 2017).

As partidas e retornos de Benedito Ruy Barbosa e a trajetória e desligamento de Luiz Fernando Carvalho elucidam muito sobre a posição do autor no campo televisivo. A autoria é sim possível; por vezes, até desejada pela emissora, desde que não sobreponha à empresa: centro desta pesquisa, *Renascer* é prova disso. Com o aval da Globo, Luiz Fernando Carvalho ocupou a posição de autor enquanto pode, mas os excessos assumidos por ele em *Velho Chico* abalaram essa negociação e renderam-lhe o fim do contrato: o autor sucumbiu ao modelo de negócio.

II. A NARRATIVA DE *RENASCER*: CORDIALIDADE E NOSTALGIA

1. Sinopse de *Renascer*²¹

Dividida em duas fases – bem como *Pantanal* (1990) e *O rei do gado* (1996) – *Renascer* começa com a chegada de José Inocência (Leonardo Villar, na fase inicial) à região cacauzeira de Ilhéus, Bahia. Em meio a uma mata densa, o jovem José Inocência se assombra ao deparar-se com um imenso jequitibá e, por causa da imponência da árvore, passa a chamá-la de Jequitibá-Rei. É aos pés dessa árvore que o protagonista faz um pacto: ao fincar um facão naquela terra, José Inocência jura que, enquanto o objeto estiver ali, sob a proteção do Jequitibá, nem ele nem a árvore morrerão, “nem de morte matada, nem de morte morrida”.

Mal encerra esse pronunciamento e o destino (essa força invisível que move o melodrama) lhe prega uma peça: é capturado numa tocaia. Amarrado de cabeça para baixo, José Inocência é “depelado” pelos capangas do coronel Belarmino (José Wilker), principal proprietário de terras da região. Deixado em carne viva e à própria sorte, o protagonista acaba resgatado por um mascate libanês que passa por aquelas bandas – é Rachid (Luiz Carlos Arutim), que ali mesmo, no coração da mata, costura a pele do herói, que sobrevive.

José Inocência não se deixa intimidar e estabelece seu crescente império nas redondezas, mesmo tendo como vizinho o rival, Belarmino. A disputa de terras entre ambos é motivo de constante tensão, principalmente quando o antigo coronel se vê perdendo chão para o “moderno” *coronelzinho*.

Sempre perambulante pela propriedade e em meio aos trabalhadores – dentre os quais mantém uma forte amizade com Deocleciano (Leonardo Brício) e Zinho Jupará (Cosme dos Santos) –, certo dia, José Inocência permite que a manifestação popular do Bumba-meu-boi passe por sua fazenda. É durante o festejo que ele conhece Maria Santa (Patrícia França), cândida em seu vestido branco rodado e fita azul na cabeça. Ela é filha do “miolo do boi”, Venâncio (Cacá Carvalho), pai violento que reprime o desejo que sente pela filha. Marido de Quitéria (Ana Lúcia Torre), a quem também oprime, Venâncio cria Maria Santa com absoluto rigor, temendo que ela “caia no mundo” como sua outra filha, Marianinha (que, na verdade, havia fugido com sr. Rachid e é apenas citada na trama).

O amor entre José Inocência e Maria Santa acontece à primeira vista, assim como a antipatia entre ele e o Pai-boi. Contudo, o casal consegue se casar numa cerimônia na casa de Jacutinga (Fernanda Montenegro), parteira e cafetina local, “uma mistura de santa e de quenga”,

²¹ O formato da sinopse e sua inserção na tese basearam-se no modelo proposto por Sabina Anzuategui na pesquisa *O Grito de Jorge Andrade* (2013).

como comenta Norberto (Nelson Xavier), o dono da mercearia. Ao tornar-se pai de três filhos – José Venâncio (Taumaturgo Ferreira), José Augusto (Marco Ricca) e José Bento (Tarcísio Filho), “Josés” como o pai –, José Inocêncio prospera tanto na consumação de um lar, quanto na consolidação de seu império de cacau, sobretudo após a morte de Belarmino, assassinado numa misteriosa tocaia.

A boa-venturança, entretanto, finda com um trágico acontecimento: a morte de Maria Santa durante o parto de João Pedro, o primeiro que não é José como o pai. A partir daí recluso e amargurado, José Inocêncio manda seus três filhos “Josés” para estudarem em boas escolas em Salvador, enquanto o caçula – vivido na primeira fase pelo garoto Pablo Sobral – tem essa oportunidade negada, vivendo entre os empregados da fazenda. Essa permanência molda o caráter de João Pedro em sua ligação com a terra, ao mesmo tempo em que relembra a rejeição paterna; ele acaba criado por Deocleciano e a esposa, Morena (Cyria Coentro), uma ex-prostituta da casa de Jacutinga.

É o filho enfeitado de José Inocêncio quem “carrega” a passagem da primeira à segunda fase da trama: numa andança em meio aos corredores abaixo das barcaças de cacau, a câmera o “perde de vista” para reencontrá-lo já moço – interpretado por Marcos Palmeira –, numa elipse poética inserida no desenrolar do plano. É ele também que, na casa de Jacutinga, conhece Mariana (Adriana Esteves) e, encantado, tem a ideia de levá-la para a casa do pai (ignorando as advertências da velha cafetina).

Esses anos, para José Inocêncio (Antônio Fagundes), foram dedicados à manutenção de seu império, empreitada na qual contou com a lealdade de Deocleciano, Zinho Jupará (Cosme dos Santos) – filho do falecido Jupará – e Inácia (Chica Xavier), a velha cozinheira, que sábia e sensitiva, prevê os perigos que cercam o patrão ao longo da trama. É ela quem antevê que Mariana será a “terceira tocaia” deixada por Belarmino para José Inocêncio.

A desconfiança de Inácia tem sentido, pois Mariana é, de fato, neta de Belarmino e voltou para se vingar de José Inocêncio, a quem atribui a morte do avô. Entretanto, essa verdade logo vem à tona e o coronel, encantado pela moça tanto quanto o filho, decide abrigá-la em sua casa. Mariana também se apaixona pelo coronel, ou pelo menos finge enamorar-se de ele. É aí que paira a dúvida: será essa uma paixão genuína ou um grande plano de vingança? Essa dubiedade volta a circundar Mariana durante vários momentos ao longo da história.

Esse triângulo amoroso se torna um pentágono quando se soma a ele Sandra (Luciana Braga) e a própria Maria Santa, que, mesmo morta, não deixa o coração de José Inocêncio, o que deflagra inúmeras crises de ciúme de Mariana. Moça moderna e independente, Sandra, que surge na trama no capítulo 29, é filha do coronel Teodoro (Herson Capri), outro que, como Belarmino, mantém uma rivalidade com José Inocêncio. A descendência de Sandra faz com

que José Inocêncio desaprova o romance dela com João Pedro, ainda que essa relação o afaste de Mariana.

Teodoro também desaprova a relação (a não ser quando, circunstancialmente, pensa que será privilegiado pelo patrimônio do rival). Sem caráter, ele vive um casamento machista e exige submissão de sua esposa, “Dona Patroa” (Eliana Giardini). O apelido, usado de forma pejorativa, remonta a hierarquia opressora dessa relação; a personagem de Giardini só tem seu nome – Iolanda – revelado no capítulo 74, com o casamento já terminado.

Os outros filhos de José Inocêncio e suas tramas vão sendo apresentados aos poucos: José Venâncio (Taumaturgo Ferreira) e José Bento (Tarcísio Filho) surgem no sexto capítulo, mas é a trama do primogênito que se sobressai num primeiro momento – casado com a materialista e dissimulada Eliana (Patrícia Pillar), José Venâncio tem um caso extraconjugal com Buba (Maria Luísa Mendonça), figura doce e delicada que é o extremo oposto da esposa. Buba, no entanto, é intersexo (seu nome de registro é Alcides), condição que a impede de realizar o sonho de ser mãe biológica. Para realizar esse desejo e dar um neto a José Inocêncio, ela e José Venâncio planejam adotar o bebê de Teca (Paloma Duarte), uma menina de rua grávida.

José Bento, o mais irresponsável dos filhos, é um charmoso advogado que pouco advoga. *Bon vivant* às custas do pai, ele está sempre metido em complicações financeiras, o que desgasta ainda mais seu já trôpego relacionamento com Kika (Cláudia Lira). Mais adiante, ele se interessa pela professora Lú (Leila Lopes), que leciona na escolinha mantida por José Inocêncio, mas sua irresponsabilidade e seus atrevimentos acabam espantando a moça.

O último dos filhos a ser apresentado (no capítulo 16) é José Augusto (Marco Ricca), um médico que teve o diploma cassado e o casamento arruinado (foi traído pela esposa, para desgosto de José Inocêncio). Falido no campo afetivo e profissional, ele é o primeiro a retornar ao ninho paterno e, mais adiante, acaba se envolvendo nos conflitos de José Venâncio e Buba.

O entorno da trama principal é composto pelos que trabalham nas fazendas: também no capítulo 16 aparecem o matador de aluguel Damião (Jackson Antunes), e o casal Tião (Osmar Prado) e Joana (Teresa Seiblit). Damião – jagunço cuja apresentação evoca a do forasteiro do *western* – é contratado para dar cabo da vida de José Inocêncio, mas acaba desistindo do intento, tornando-se leal ao coronel. Vivendo na fazenda, ele se casa com Ritinha (Isabel Fillardis), empregada e protegida do coronel.

Tião e a esposa Joana levavam uma vida dura catando caranguejos no mangue, quando, num momento de cansaço e desespero, ele decide deixar tudo para trás em busca de algo mais digno. Ajudados na estrada por outra dupla de personagens importantes – Padre Lívio (Jackson Costa) e Padre Santo (Jofre Soares) –, Tião, Joana e os dois filhos vão parar na fazenda de

Teodoro, onde viverão num regime de escravidão moderna em troca de teto e comida. Não bastasse isso, Joana ainda tem que se desvencilhar dos incansáveis assédios por parte do patrão.

Sonhador, o personagem defendido por Osmar Prado vive falando em “ter seu pedacinho de terra” ou simplesmente “enricar”. Ao ouvir o caso de que José Inocêncio deve sua prosperidade a um diabinho que guarda numa garrafa, Tião cisma de ter seu próprio “cramunhão” e procura o coronel. Para tentar dissuadi-lo dessa ideia, José Inocêncio inventa uma história mirabolante: Tião teria que chocar debaixo do braço esquerdo, o ovo de uma galinha preta para que dele nascesse o diabinho. Inocente, Tião passa a ser conhecido como Tião Galinha, já passa a cuidar dia e noite de uma galinha, intento ocupa um longo arco dramático, para desespero de Joana.

Exposto esse universo e a disposição de seus personagens, a trama avança, reaproximando os filhos de José Inocêncio da vida na fazenda. Passada a euforia inicial e o impacto da sedução de Mariana (sempre com ares de uma Lolita brejeira), o casamento do patriarca começa a desandar sob o peso da lembrança de Maria Santa, que, vez ou outra, surge como uma aparição fantasmagórica diante da imensa imagem da Santa que é mantida na sala (à qual José Inocêncio se mantém devoto). A primeira crise conjugal surge, justamente, por conta dessa imagem, que o coronel insiste em manter na casa, mesmo contra a vontade da nova esposa.

A memória de Maria Santa permanece também na revelação de uma carta misteriosa mantida por Sr. Rachid; ele e José Inocêncio descobrem que são cunhados, uma vez que o mascate é viúvo de Marianinha. A carta que Rachid mantém foi remetida pela falecida esposa à irmã, mas o libanês se recusa a entregá-la ao coronel, desencadeando uma intriga que perdura por quase toda a novela.

João Pedro, por sua vez, se aproxima mais de Sandra, ainda que, no início da trama, ele desperte também o interesse de Lú (mas a paixão unilateral que parte dela nunca deixa de ser platônica). A presença de Mariana, no entanto, continuará a assombrá-lo, complicando as relações com o pai e com Sandra.

A trama de José Venâncio e Buba também ocupa grande parte desse primeiro momento de *Renascer*: ela simula uma gravidez e engana José Inocêncio, quando, na verdade, é Teca quem está grávida; o casal abriga a garota em seu apartamento em São Paulo. Enquanto isso, ambos resistem às chantagens de Eliana, que acredita que Buba é travesti. Tentando conquistar o sogro (a quem não conhecia pessoalmente), Eliana vai à fazenda na Bahia; nesse ínterim, entretanto, a ex-mulher de José Venâncio acaba se envolvendo com Damião.

Quando volta à fazenda para revelar a José Inocêncio a falsa gravidez de Buba, José Venâncio acaba assassinado numa tocaia que, na verdade, fora preparada para o pai. Sua morte,

no capítulo 59, provoca a primeira grande reviravolta da novela, pois é Eliana quem acaba trazendo à tona a falsa gravidez de Buba, que, por sua vez, é rápida em arremedar uma mentira com outra ao inventar que José Venâncio engravidou Teca. Isso faz com que ambas se mudem de vez para a fazenda, aproximando Buba do cunhado, José Augusto, e abrindo novos horizontes para Teca, que, sensível, passará a ser uma ponte com personagens do passado, como Pai-Boi, Quitéria e Maria Santa.

A morte de José Venâncio adensa a rivalidade entre José Inocência e Teodoro, principal suspeito da tocaia. Acentua também o ódio de João Pedro pelo sogro, a ponto de proibi-lo em seu casamento com Sandra, evento que ocorre no capítulo 99. Nesse ponto da trama, várias relações estão reconfiguradas: grávida, Sandra se casa com João Pedro na casa de Jacutinga (assim como o pai dele e Maria Santa), agora uma espécie de pensão, gerida por ela e Sr. Rachid. Lá vivem também Eliana, Tião Galinha e Joaninha. Iolanda já está separada de Teodoro (e Sr. Rachid interessado por ela); enterrado em dívidas, José Bento se encontra e em vias de perder suas roças (tal qual ocorrera com José Augusto, que as vendeu para João Pedro); Zinho Jupará e Damião cogitam um atentado contra Teodoro; e a inocência de José Inocência começa a ser colocada em dúvida: Teca relata uma visão em que o coronel (a quem agora chama de “voinho”) mata Belarmino, o que intriga Mariana.

Conforme se aproxima o parto do filho de Teca – primeiro neto de José Inocência –, os conflitos que envolvem a garota se adensam: para desespero da menina, Inácia prevê o nascimento de uma criança negra. Teca sabe que seu filho é de Du, um antigo namorado, negro, assassinado pela polícia na chacina da Candelária. Conjunto a isso, Neno e Pitoco, dois amigos do tempo da rua, chegam à fazenda e tiram a menina do necessário repouso para uma gravidez delicada. É nesse momento da trama que Teca e Inácia reencontram à casa de Venâncio Pai-Boi. Inácia se comunica com Quitéria, enquanto Teca encontra o espírito de Maria Santa, que a auxilia no parto. Filho do ex-namorado de Teca, o bebê é negro, mas José Inocência é enganado, ou melhor, se deixa iludir sobre esse fato.

É também em meados da trama que Damião abandona Ritinha para viver em São Paulo com Eliana. Esse arco – que poderia ser intitulado “um matuto na cidade” – dura poucos capítulos, mas serve para contrapor de forma definitiva os espaços urbanos e rurais através de um dos personagens mais interioranos da novela. Mas, percebendo que a relação não duraria com Eliana tentando transformá-lo num homem urbano, os dois retornam à Bahia. Damião reata com Ritinha, mas não desmancha o caso com Eliana. Decidida a arranjar um coronel para sustentá-la, a ex-nora de José Inocência seduz e se casa com o principal desafeto dele – Teodoro. Interesseira, Eliana logo começa a cogitar com Damião a morte do novo marido.

A ligação espiritual de Teca com o passado da fazenda faz com que Inácia desvende um mistério: ela é neta da falecida Marianinha. As constantes visões da garota reativam a suspeita sobre o assassino de Belarmino. Intrigada com isso, Mariana abandona José Inocência e pede abrigo a Sr. Rachid e Iolanda na antiga casa de Jacutinga. A separação faz com que ela se reaproxime de João Pedro, colocando o casamento dele e de Sandra em risco, mesmo com o nascimento da menininha do casal. José Inocência, que se recusa a ir atrás da esposa, se ocupa em apurar o caso do neto negro, bem como em conseguir a carta guardada por Sr. Rachid. Para esse segundo intento, ele suborna o ingênuo Tião Galinha: dá ao matuto seu diabinho na garrafa em troca de que ele consiga a carta. Mas Joaninha, revoltada com o trato, destrói o artefato e põe fim ao corpo blindado de José Inocência. Resta a ele, agora, apenas o acordo com o Jequitibá.

A farsa de Teca e Buba também vêm à tona, mas, embora decepcionado, José Inocência garante que não expulsará a garota e o bebê. Desencantado, ele comunica a todos uma viagem e deixa José Bento responsável pela fazenda. Enquanto isso, a dubiedade de Mariana se acentua: ela se aproxima de Teodoro e investe em seduzir João Pedro. E Damião e Deocleciano aproveitam a ausência do patrão para prepararem uma tocaia contra Teodoro, ocorrência que impacta o terço final da narrativa.

Vítima da dupla, Teodoro sobrevive à cirurgia realizada justamente pelo filho do inimigo: José Augusto, novamente no exercício da medicina. A investigação do atentado traz uma nova figura à trama – o delegado Olavo (Cecil Thiré). As suspeitas pairam sobre diversos personagens e o tom investigativo se acentua gradualmente. Tião Galinha é detido e só liberado por interferência de padre Lívio, que vive um dilema: a amizade por Tião e o reconhecimento da paixão por Joaninha. Enquanto isso, em Goiás, José Inocência se envolve com Aurora (Mara Carvalho), proprietária de uma fazenda, com quem ele fecha negócio.

João Pedro e Deocleciano se entregam à polícia para livrarem José Inocência do quadro de suspeitos do atentado a Teodoro, mas num depoimento ao delegado, Mariana acusa o ex-marido e coloca Tião Galinha como cúmplice. Novamente detido, Tião não suporta tamanha vergonha e se enforca na cela, numa das cenas mais icônicas da novela.

Conflitos paralelos se rearticulam e avançam: padre Lívio e Joana sofrem culpados pela atração proibida e ele se coloca numa espécie de retiro, José Bento se envolve com Ritinha, Eliana engravida e Sr. Rachid desconfia que Teca seja filha de seu enteado e, portanto, neta de Marianinha. A garota confirma que o nome do pai era Kalil, mas o libanês e José Inocência acham que tudo não passa de uma coincidência. A menina, por sua vez, foge com Pitoco, deixando seu bebê aos cuidados do coronel e do pessoal da fazenda.

A trama entra em sua reta final com a rivalidade entre os coronéis em foco: ainda que tente uma aproximação com Teodoro, alegando que eles têm que se unir para combater a praga da vassoura-de-bruxa que assola as plantações, José Inocêncio sofre consecutivos atentados e, em um deles, é atingido na coluna, ficando paraplégico. Teodoro, por sua vez, tenta eliminar os rastros que o ligam ao crime, mas acaba também sendo vítima de uma tocaia fatal.

Vários são os personagens com motivações para o crime: Eliana (por conta da herança), Damião, Deocleciano, João Pedro e até Joana (pois foi Teodoro quem manipulou Mariana para incriminar Tião). Após o suspense perdurar por alguns dias, os assassinos se revelam no capítulo 209: Zinho Jupará e Mariana revelam ter planejado o atentado, sendo ela a responsável pelo tiro. Para a surpresa de todos da casa, Mariana prova saber manejar a espingarda.

Os desfechos dos personagens começam a ser selados: professora Lu se casa com Rafael (Kadu Moliterno), um antigo namorado da cidade grande, e parte do sertão da Bahia; padre Lívio deixa a batina para viver com Joanelinha também longe dali. O balaio amoroso formado por Eliana, Damião, José Bento e Ritinha também se conclui: o *bon vivant* tem um filho com a empregada e é obrigado por José Inocêncio a assumir a criança, enquanto Damião se torna empregado (de fachada) de Eliana, então chamada de “coronela” após herdar as roças de Teodoro.

José Inocêncio, por fim, sai certo dia de rodas para visitar Norberto, mas na volta para casa, se acidenta e fica perdido em meio às pastagens. Só é encontrado no dia seguinte, muito debilitado. Para libertar o pai das fragilidades do corpo, João Pedro sai, então, em busca do Jequitibá-Rei. Ao encontrá-lo, retira da terra o facão de José Inocêncio e, como o pai, finca ali o seu, renovando o pacto para si próprio. João Pedro devolve o facão ao coronel, que pede perdão ao filho. José Inocêncio morre e é recebido no plano espiritual por Maria Santa. Mariana parte da mesma forma como chegou, permitindo a João Pedro um final feliz ao lado de Sandra. Na cena final da novela, José Inocêncio e Maria Santa se abraçam às margens de um rio, onde trabalham as lavadeiras. O amor interrompido pela matéria agora renasce pleno no plano espiritual.

2. A narrativa de *Renascer*:

Benedito Ruy Barbosa e Antônio Fagundes já relataram que o ator só concordou protagonizar *Renascer* ao conhecer o desfecho do personagem: o reencontro espiritual de José Inocêncio com seu grande amor, Maria Santa. Fagundes contou sobre esse “gancho” usado por Barbosa para fisgá-lo em entrevista ao programa *Grandes Atores*, do canal Viva:

Nós sentamos num restaurante e o Benedito, ele é a emoção em estado puro. No começo ele falou ‘Eu vou contar pra você a última cena do Renascer’. Já é uma coisa inusitada, não é?! A novela nem começou a já tinha a última cena pronta. Ele contou mais ou menos as premissas da novela e contou a última cena e nós terminamos, claro, os dois aos prantos no restaurante e eu falei ‘topo’ (GRANDES... 2015)²²

A estratégia de convencimento usada por Barbosa é esclarecedora, pois mais do que antecipar o fim da trama, revela a realocação de um pensamento cinematográfico para o contexto da telenovela. Em *O Poder do Clímax* (2003), Luiz Carlos Maciel defende que a narrativa clássica se organiza a partir do ápice dramático, o que corrobora uma situação que requer o conhecimento do desfecho narrativo. Segundo essa linha de pensamento, o roteiro se constrói a partir do fim. Trata-se de uma estratégia comum de ser aplicada num produto como o longa-metragem, cuja dimensão é controlada e a fruição acontece de forma unitária. A telenovela, porém, é fragmentada e, por isso, aberta às mais diversas interferências, o que dificulta a previsão de um final fechado.

A revelação de Barbosa – essencial para o convencimento de Fagundes – nega um modelo de trabalho que converge em declarações como a de Aguinaldo Silva (2012), que relata ser comum a sinopse detalhar cerca dos 80 capítulos iniciais, enquanto o restante da trama é desenhado a partir das demandas desse percurso inicial. Ainda que muitos dos desdobramentos dramáticos de *Renascer* permanecessem abertos, o desenlace do herói já estava delineado.

A concretização do final de *Renascer* elucida muito da narrativa da novela, que ainda que dilatada e fracionada em capítulos, retoma características do classicismo cinematográfico, a começar pelo herói e a jornada por ele percorrida. O cinema clássico e sua narrativa tem sido estudado sob a perspectiva aristotélica em três atos. O primeiro ato se ocupa em expor o universo narrativo e os personagens; o segundo interpõe obstáculos a esses personagens e conduz à crise e posteriormente ao clímax, o ápice dramático em que o protagonista é testado, e ao terceiro ato (COMPARATO, 2000; FIELD, 2001).

A análise a partir da estrutura em atos é possível na telenovela, sobretudo na dimensão da “grande macroestrutura” (COMPARATO, 2000), que alicerça os principais acontecimentos da trama a partir de uma previsão de capítulos, trabalhados semanalmente. Já no nível do capítulo (a “pequena macroestrutura”), esse tipo de análise dificilmente se completa: enquanto a concisão cinematográfica requer que a cena atue como um “evento da história” (McKEE, 2013, p. 47), ou seja, como uma unidade que carrega alguma transformação narrativa, a

²² Entrevista concedida ao programa “Grandes atores”, do canal Viva, em 09/04/2015.

telenovela tem um excesso de cenas expositivas, que reiteram informações ou servem de transição entre as chamadas “cenas essenciais” (COMPARATO, 2000).

Outro fator que dificulta a total aplicação da estrutura aristotélica é a existência do gancho, que corta o capítulo no momento do clímax, postergando a resolução para ou dilatá-la ainda mais no capítulo seguinte ou promover uma “inversão de expectativa” (COMPARATO, 2000), um desdobramento inesperado que se precipita sobre a expectativa do público. Assim, unitariamente, o capítulo nunca encerra completamente os três atos, visto que a resolução é quase sempre postergada ou parcial; a resolução completa só acontece no último capítulo.

Na dimensão do capítulo, o design da estrutura não respeita o crescimento emocional que ocorre no cinema clássico, mas se assemelha a uma estrutura ondulante (COMPARATO, 2000), com relaxamentos no meio do bloco e pequenas ascensões emocionais em torno do gancho do intervalo comercial. Considerando que um capítulo tem cerca de quatro ou cinco intervalos comerciais, existem, portanto, no mínimo quatro cenas essenciais, que se configuram como eventos da história. Assim, embora o desenho estrutural não seja o mesmo, a conta de quatro cenas memoráveis que McKee (2013) estima na história em três atos, se apresenta também no capítulo.

Esmiúçar a estrutura capitular para além dessa breve explanação não é um objetivo desta seção, até porque, há uma variação conforme o momento da obra: o destaque e o recolhimento das tramas variam ao longo da novela; a estrutura *multiplot* permite que uma trama avance enquanto outra permanece em banho-maria. A análise da grande macroestrutura, do argumento da novela, é essencial para o desdobramento das questões narrativas e estilísticas que virão a seguir.

Na disposição em três atos da narrativa cinematográfica clássica, é recorrente o que Vogler adaptou como a “Jornada do herói”, delineada como um caminho de transformação em que “o personagem se desenvolve da condição A para a condição Z” (VOGLER, 2015, p. 941). Isto é, o protagonista percorre “um arco de mudança na natureza interna” (MCKEE, 2013, p. 108), também comum na telenovela: embora o maniqueísmo do gênero geralmente impeça heróis dúbios ou complexos, os protagonistas têm que evoluir para conquistarem o final feliz.

Renascer não escapa a essa regra. A jornada do herói é vivida por José Inocência e se desdobra em conquistas e conservações. A primeira fase da novela compreende o momento das conquistas, constituindo-se quase como um prólogo que elabora a personalidade do herói e o “mundo comum” que inicia a segunda fase. Nesse sentido, a moral burguesa do melodrama já se apresenta, uma vez que ao formular um pacto de imortalidade, o protagonista se desvencilha da morte para colher as recompensas materiais e usufruir os triunfos do mundo terreno.

Contada nos cinco capítulos iniciais, essa primeira fase da novela introduz e localiza o espectador, seja no âmbito espacial (onde se passa essa história), temporal (quando) ou psicológico (afinal, quem são esses personagens e por que eles são merecedores de uma identificação capaz de perdurar por mais de duzentos capítulos?). Centrada no amor impossível entre José Inocêncio e Maria Santa, localizado num cenário de encantos (a cultura popular) e perigos (a virulência física), e realizada com o costumeiro esmero estilístico dedicado aos capítulos iniciais, a fase inicial de *Renascer* contou com interferência direta de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho. Atento à oscilação de audiência sofrida por *Pantanal* na transição da extensa primeira fase (com mais de vinte capítulos) para a segunda, Boni impôs que esse início da trama fosse abreviado; intervenção que comprova a assimilação e reelaboração da experiência da Manchete pela Globo.

É a morte de Maria Santa o acontecimento que encerra a primeira fase e introduz José Inocêncio em sua solidão, estágio que perdura e se cristaliza a ponto de se tornar o mundo comum do protagonista. A vida do coronel, a partir de então, se resume à manutenção das roças, à saudade da esposa e à rejeição ao filho João Pedro, que, para ele, ocasionara a morte de Maria Santa.

Mas o momento principal da jornada se dá na segunda fase, estrelada por Antônio Fagundes, Adriana Esteves e Marcos Palmeira (a própria publicidade da novela antecipa a transitoriedade da fase inicial). Isso porque *Renascer* é menos uma história de conquista do que de conservação; a luta que ocupa a maior parte da narrativa é justamente aquela que tem como objetivo a perpetuação dos valores e do patrimônio. Para que esse desejo se concretize, o protagonista tem que concluir a jornada do herói para, enfim, superar um defeito primordial: a relação conflituosa com o filho, João Pedro. O sucesso dessa motivação consciente depende, portanto, de uma reconciliação com o filho, cuja personalidade é semelhante a do pai, mas a aparência rememora a mãe e o amor interrompido, que o protagonista deseja inconscientemente reviver. Cria-se, assim, um jogo de aproximações e distanciamentos com o único filho capaz de dar continuidade às ideias e conquistas paternas. Como na narrativa cinematográfica, a jornada de José Inocêncio conta com arquétipos que auxiliam ou se opõem a ele: aliados, arautos, camaleões, mentores, pícaros e sombras são algumas das máscaras possíveis aos personagens pelo caminho; o traço melodramático e reiterativo da telenovela faz com que a maioria deles permaneça sob o mesmo arquétipo em relação à trama principal (ainda que possam protagonizar tramas paralelas).

A chegada de Mariana é o incidente incitante, que “desarranja radicalmente o equilíbrio de forças na vida do protagonista” (MCKEE, 2013, p. 183). Nesse sentido, ela surge simultaneamente como o arauto, que suscita a desarmonia do “mundo comum” e provoca o

“chamado à aventura”, e como sombra, já que articula um triângulo amoroso que tem como vértices pai e filho, pondo em risco a perpetuação da família, seus bens e valores. Além disso, ao acentuar a distância entre José Inocêncio e João Pedro, Mariana se opõe ao desejo inconsciente do herói de reviver o amor perdido, algo cuja concretização depende do perdão ao filho.

A paixão por Mariana se contrapõe ao amor de alma por Maria Santa. Requisitado a agir diante dessa nova situação, José Inocêncio se casa com Mariana, abrindo uma “brecha entre sua expectativa subjetiva e o resultado objetivo” (MCKEE, 2013, p. 146). Essa fissura resvala sobre João Pedro, aproximando-o de Sandra, filha Teodoro, segunda principal figura a ocupar o arquétipo antagônico. Se Mariana afasta José Inocêncio de seu desejo inconsciente, Teodoro antagoniza o desejo consciente da preservação dos valores e do patrimônio. Se por um lado a inserção de Sandra atenua a intriga amorosa que tem como vértices pai e filho, por outro, o *plot* típico de Romeu e Julieta vivido pelos filhos acentua o conflito sobre o objetivo consciente do herói.

Teodoro é o principal oponente físico da jornada de José Inocêncio; é ele quem organiza os atentados contra a vida do coronel-herói, na tentativa de aumentar seu território. O jagunço Damião surge contratado para realizar um desses atentados, mas camaleônico, é convertido a um dos aliados de José Inocêncio. O herói conta com outros salvaguardas: Inácia, a cozinheira vidente que antecipa os tais atentados; Deocleciano, o fiel escudeiro; o cramunhão da garrafa, que garante ao coronel o corpo fechado; o Jequitibá-Rei, que dá a ele a imortalidade negociada; e até mesmo João Pedro, que, nos assuntos relativos ao patrimônio, assume posição aliada ao pai.

Além dos aliados, o destino, peça fundamental no jogo melodramático, possibilita que José Inocêncio se desvencilhe de muitas das armadilhas preparadas contra ele. Uma delas, no capítulo 59, acaba por tirar a vida de José Venâncio, o primogênito do protagonista; marca também o primeiro importante ponto de virada macroestrutural de *Renascer*, visto que é a partir daí que o desequilíbrio desse mundo passa a revelar sua face mortal.

A disputa entre José Inocêncio e Teodoro se acirra a partir de então. Há também uma aproximação entre o vilão e Mariana, ou seja, entre as forças que antagonizam, respectivamente, os desejos consciente e inconsciente do herói. Mais adiante, um atentado falho organizado por Deocleciano e Damião contra Teodoro, agrega um tom policialesco à trama. O incidente afasta João Pedro de Sandra e o reaproxima de Mariana, demonstrando uma mútua interferência entre as forças que cercam o núcleo central.

Embora se torne uma ameaça constante, a morte só se reaproxima de fato do herói no capítulo 200, quando José Inocêncio é pego numa tocaia; e embora o pacto com o Jequitibá

garanta a imortalidade, a essa altura a proteção do corpo garantida pelo Exu já não existe. A paraplegia do herói estabelece um dos últimos grandes pontos de virada na jornada do protagonista. O encaminhamento à crise e ao clímax se acentua a partir do assassinato de Teodoro, no capítulo 206.

Artifício clássico da telenovela brasileira, o suspense acerca da identidade do assassino se dissipa no capítulo 212, antes do último capítulo, contrariando uma normatividade do gênero. A revelação de Mariana como autora completa um desfecho em que as forças antagonistas se anulam, deixando o caminho livre para a reconciliação entre José Inocência e João Pedro.

Crise e clímax não se instauram por intermédio de uma ação direta dos antagonistas, mas como uma consequência indireta que coloca uma impossibilidade e, consequentemente, uma escolha ao herói. A limitação do corpo dada pela paraplegia impossibilita o herói de conservar o domínio físico sobre sua propriedade, no sentido mais básico da dificuldade de transitar pelas próprias terras. Assim, durante uma travessia por suas pastagens, José Inocência cai da cadeira de rodas e passa a noite exposto às forças da natureza, recobrando um conflito típico do western. Encontrado fisicamente debilitado, a única ação possível para finalizar a jornada é desfazer o pacto de imortalidade com o Jequitibá, que de salvaguarda ao longo da narrativa, passa à condição de última força antagonista. O desejo inconsciente de reviver o amor de alma, se separado do objetivo declarado, que, no entanto, se revela em sua completude, pois não abrange só a manutenção dos valores, do patrimônio e da terra, mas do próprio corpo.

A impossibilidade física faz com que o herói precise do auxílio do filho enjeitado. João Pedro, então, sai em busca do Jequitibá e, após encontrá-lo, retorna com o facão que simbolizava o pacto. O clímax, “que carrega uma mudança absoluta e irreversível” (MCKEE, 2013, p. 53), se dá, portanto, nessa reconciliação entre pai e filho: na cena, bastante sentimental, José Inocência reconhece o valor de João Pedro e pede perdão, reconhecendo seu amor pelo filho. Esse entendimento marca o retorno à harmonia do universo narrativo, cujo regimento é herdado pelo filho merecedor. A jornada do Herói, uma verdadeira empreitada de conservação das conquistas no mundo terreno, é coroada com um novo renascer, que propicia o reencontro amoroso no plano espiritual.

2.1. Personagem, Ponto de vista e Ideia governante

A análise da grande macroestrutura a partir da jornada do herói é possível porque a telenovela respeita preceitos da narrativa cinematográfica clássica, que Robert McKee (2013) reúne sob o conceito de “arquitrama”. Segundo o autor, a causalidade, o tempo linear, o conflito externo, o final fechado e o protagonista único e ativo são características desse tipo de trama

(MCKEE, 2013, p. 56). Esse viés de análise possibilita desvendar marcas nem sempre explícitas na narrativa, como o ponto de vista e a ideia governante.

Syd Field (2001) defende que todo personagem reflete um ponto de vista, ou seja, uma forma de olhar o mundo. A priori, o público se identifica antes com o protagonista e, por isso, tem afinidade com o ponto de vista deste personagem mais do que com os de outros. Em *Renascer*, é evidente o protagonismo de José Inocêncio: primeiro porque a própria novela reforça essa posição ao colocar Antônio Fagundes encabeçando o elenco; segundo, porque como analisado, o personagem percorre uma jornada de mudança que perdura toda a obra.

William Rabkin (2011) avança nessa reflexão ao defender que o protagonista é o personagem que personifica o “tema” da história. Entretanto, seu estudo centrado nas séries norte-americanas revela um desenho de personagens diferente dos do cinema clássico. Segundo Rabkin, o conflito que se coloca contra os protagonistas dessas séries é sempre semelhante: eles têm que encarar uma escolha que envolve dois ideais tão fortes quanto irreconciliáveis; “o importante no conflito central não é que ele seja complicado, mas que seja impossível de ser resolvido” (RABKIN, 2001, p. 381). Um dos exemplos citados pelo autor é o de Buffy, a caça-vampiros dividida entre estar predestinada a combater o mal e a vontade de viver plenamente a adolescência: “ela não quer ser uma super-heroína. Tudo o que ela quer é viver uma vida normal [...]” (p. 375)²³. Rabkin conclui esse é o conflito-chave que irá abastecer todos os episódios das sete temporadas (p. 368)²⁴.

Diferente da jornada do herói, no modelo de Rabkin, o caminho em direção à mudança é sobreposto por uma imersão no conflito; os desejos do protagonista não são um fim, pois se apresentam e se contrapõem a cada episódio. O design do personagem deixa de ser uma caminhada horizontal para se tornar uma descida vertical; o conflito emerge com força renovada ao passo que as camadas do herói vão sendo “descascadas”.

A dilatação da telenovela permite uma mescla desses dois sistemas: em *Renascer*, a evidente jornada heroica se funde ao conflito dualista de José Inocêncio, que interpõe o desejo consciente – a manutenção de tudo o que é corpóreo – e o inconsciente – o reencontro amoroso, que, no entanto, só pode se efetivar na dimensão espiritual. Porém, essa mistura se realiza de forma imperfeita, uma vez que a dimensão e a reiteração da telenovela impossibilitam que essa oposição se concretize a cada capítulo. Da mesma forma, atravancam a exploração vertical do personagem, pois o didatismo do gênero requer que se retorne várias vezes às camadas mais superficiais dessas figuras.

²³ Tradução do autor.

²⁴ Tradução do autor.

Essa combinação impede também a insolubilidade do conflito; por mais que a luta interna garanta profundidade a José Inocêncio, sua posição arquetípica requer a transformação. Que se consuma ao final da jornada, quando as dimensões do corpo e do espírito compactuam um acordo: a reconciliação com o filho fará com que o corpo e a memória do pai se perpetuem, no sangue e na terra. Se a fisionomia de João Pedro antes recobrava ao protagonista a difícil lembrança do amor perdido, a alma, agora, provoca reconhecimento e garantia de uma continuidade plena. Há, portanto, um duplo renascimento: um que se efetiva na dimensão física, no filho que continuará as conquistas e os valores do pai e na própria fazenda; outro, na dimensão do metafísica, com o reencontro de José Inocêncio e Maria Santa nos arredores da fazenda, que se consuma como um paraíso capaz de atravessar dimensões.

A análise do protagonista a partir da completude de sua trajetória desvenda aquilo que, segundo Rabkin, o personagem encarna: o tema, ou, no termo melhor delimitado por McKee, a “Ideia Governante” da obra. McKee explica esse conceito como uma espécie de filosofia moral regimental da obra, capaz de ser exprimida em uma só sentença e de ser decomposta em Valor e Causa. Em *Renascença*, o valor predominante abraça a ideia de continuidade, perpetuação, enquanto a Causa está na família. Considerando ainda as dicotomias presentes (físico e imaterial, corpo e alma, nascimento e morte), a Ideia Governante se elabora em algo como “A perpetuação só é completa no seio familiar”. Ou melhor, “só a família garante o eterno renascer”.

A moralidade cristã típica do melodrama familiar se revela: o paraíso é a recompensa definitiva, mas, enquanto não se chega a ele, a família é o pedacinho do céu na Terra. Essa moral se alia a uma ideologia burguesa; o éden terrestre se concretiza pelo trabalho e pela conquista material, que só a família é capaz de conservar. Não qualquer família, mas aquela que se baseia no patriarcado e se enraíza a um Brasil conservador, agrário, que vê a intimidade e a sensualidade como formas reguladoras de poder. Uma noção familiar *freudiana*, visto que camufla a permanência de um poder baseado em castas ao diluir os conflitos sociais e de raça no cotidiano das intimidades. Mas, principalmente, uma família cordial no sentido pensado por Sérgio Buarque de Holanda, pois é liderada por homens que mandam e desmandam a partir do coração.

Se a Ideia Governante está no âmago do protagonista, também o conecta ao autor primordial do personagem e do universo narrativo, no caso, Benedito Ruy Barbosa. O discurso moral de conservação atravessa negociações complexas ao longo da elaboração narrativa e estilística, mas desponta por inteiro ao final, “como a forma mais pura do significado da história, [...] a visão de vida que os membros do público levam para dentro de suas vidas” (MCKEE, 2013, p. 120). E apesar dos progressos e concessões ao tempo, e mesmo realizada por uma

emissora que sempre se vendeu sob signos da modernidade, há, em *Renascer*, uma moral conservadora, menos alinhada ao apelido de Vênus Platinada e mais coerente a uma produtora do passado, como a cinematográfica Vera Cruz²⁵.

2.2. Progressão narrativa

Benedito Ruy Barbosa respeita o princípio de que as histórias devem ser apresentadas ao público progressivamente (CAMPEDELLI, 1987). Por isso, a preocupação da primeira fase de *Renascer* está em implantar o “caule” do *plot* principal que dará sustento às outras tramas. Expressam-se, assim, as tintas iniciais do universo narrativo, sem que se suprima a noção de um estágio transitório: o momento principal da novela é o posterior, estrelado por Antônio Fagundes, Adriana Esteves e Marcos Palmeira.

A segunda fase logo introduz Mariana, cuja entrada serve como “incidente incitante” que desestabiliza o estado de harmonia da história. Cumprindo a agenda da apresentação progressiva dos personagens/atores e seus respectivos conflitos, *Renascer* reserva o início da segunda fase para inserir Mariana como elemento de conflito entre pai e filho, bem como para esboçar um contraponto entre as vidas na fazenda e na cidade. Nessa dialética, São Paulo é o espaço urbano mais presente. Lá, vivem José Venâncio, Eliana e Buba, outro triângulo amoroso que ocupa o início da trama. José Bento, que, a princípio, vive no Rio de Janeiro, chega a ser apresentado, mas sua trama só se concretiza mais adiante. Até do capítulo 15, a novela se flexiona entre essa dupla de triângulos e coloca algumas intenções que percorrem os *plots* paralelos, como o desejo de ser mãe de Buba, que já nesse início, dá pistas de sua identidade intersexo. Também avança a relação de José Inocêncio e Mariana, que se casam, acirrando a desilusão (e o conflito) de João Pedro.

O leque de núcleos e seus respectivos personagens se abre a partir do capítulo 16, quando aparecem José Augusto (o filho médico de José Inocêncio), Damião, Tião e Joana; o jagunço e o casal são apresentados em cenas subsequentes. A menina de rua, Teca, e a cozinheira Ritinha são reveladas no capítulo seguinte. Teodoro, coronel que toma o lugar de Belarmino na rivalidade com José Inocêncio, surge nesse mesmo capítulo, enquanto sua esposa Iolanda – então conhecida apenas como “Dona Patroa” –, no de número 19. Dentre os personagens principais, professora Lú e Sandra são as últimas a integrarem a trama, aparecendo nos capítulos 25 e 29, respectivamente.

²⁵ Alinhamento que se comprova pela ideia governante de um dos filmes da Vera Cruz, explícita por escrito numa cartela própria, que permanece servindo a *Renascer*: “... uma geração vai-se, outra vem; mas a terra é sempre terra”.

Alguns personagens ficaram restritos a esse primeiro momento da novela: Belarmino (José Wilker) morre ainda na fase inicial, enquanto Jacutinga (Fernanda Montenegro) adentra a segunda fase, mas deixa a trama no capítulo 13, após cumprir a função de apresentar Mariana a João Pedro. Essas participações especiais nos primeiros capítulos são um recurso comum nas telenovelas da Globo, já que a presença de alguns “medalhões” da casa pode além de atrair a curiosidade do público e da imprensa, garantir também certo prestígio à produção. Contudo, no caso de *Renascer*, essas figuras marcantes permanecem mesmo ausentes, já que, ao longo da trama, são constantemente lembradas e mencionadas em conversas de outros personagens. O casarão que abrigava o prostíbulo de Jacutinga, por exemplo, nunca deixa de ser referenciado como “casa de Jacutinga”, ainda que seja adquirida por Sandra e Sr. Rachid no decorrer da história. O bordão de Belarmino – “é justo, é muito justo, é justíssimo” –, tornou-se um sucesso, mesmo restrito a uma participação de poucos capítulos (BORELLI; PRIOLLI, 2010); por conta disso, foi citado posteriormente por personagens como José Inocência e Mariana.

Outros personagens se estenderam até o momento em que foram necessários à trama: contratado por Eliana para investigar o caso de José Venâncio e Buba, o detetive Eriberto (José de Abreu) é muito presente num primeiro momento, mas deixa a trama no capítulo 94, junto com Kika (Cláudia Lira), com quem se envolve após a separação dela e de José Bento. A participação dos dois se estende quase até o limite da trama urbana, já que, pouco depois, todos os personagens se transferem para o ambiente rural da Bahia. Essa preocupação em gerenciar entradas e saídas de personagens durante a progressão de seus núcleos responde ao caráter de “obra aberta”, em que muitas vezes “tramas preferidas pelos espectadores são priorizadas, mais cuidadas e elaboradas que as demais” (SADEK, 2008, p. 48).

A morte de José Venâncio, no capítulo 59, marca a primeira grande virada de *Renascer*. Na época, a imprensa chegou a noticiar a insatisfação de Benedito Ruy Barbosa com a interpretação de Taumaturgo Ferreira, descrita pela Folha de São Paulo (FOLHA DE SÃO PAULO, 1993, p. 4) como titubeante quando comparada a de sua parceira, Maria Luísa Mendonça. Em texto crítico à novela, Esther Hamburger comentou a incompatibilidade do personagem “de traços físicos e delicados” com o ideal de masculinidade construído pela novela. Barbosa, porém, desmentiu qualquer descontentamento, admitindo que a morte do personagem fora a saída encontrada para transferir os personagens urbanos ao campo, essa sim uma demanda do público apontada nos grupos de pesquisa. O *turn point* ganhou atenção da imprensa em manchetes como “Morte de Venâncio acaba com o núcleo urbano de ‘Renascer’” (FOLHA DE SÃO PAULO, 1993) e “Autor assenta urbanoides na roça” (HONÔR, 1993).

Na altura da morte de José Venâncio, vários conflitos já estão em andamento: Eliana, Damião e Ritinha compõem um novo impasse amoroso; apaixonada por João Pedro, Sandra se

estabelece na casa de Jacutinga, o que zanga ainda mais o pai; José Inocência e Mariana se estremecem por conta da imagem religiosa de Maria Santa; as dúvidas quanto ao gênero de Buba se acentuam. Curioso notar que, além da tocaia que mata o primogênito de José Inocência, novas intrigas são plantadas nesse mesmo capítulo 59, como a informação de que Sr. Rachid guarda uma carta de Marianinha endereçada à irmã, Maria Santa. Esse abastecimento de novas intrigas ratifica declarações como a já citada de Aguinaldo Silva, que converge com a de Doc Comparato (*apud* CAMPEDELLI, 1985, p. 22): “geralmente, no final do 60º capítulo, o autor não sabe mais o que contar [...]”.

Sobre o desfecho de José Venância, há ainda um outro ponto de interesse analisando-o enquanto *turn point* importante na grande macroestrutura (a cena será analisada do ponto de vista estilístico em momento posterior deste trabalho): a cena é inserida no meio do capítulo, descartando a oportunidade de manter o suspense mediante um gancho dos mais típicos – aquele que põe em suspensão a morte ou não de um personagem. Esse gancho clássico também procedente do folhetim literário. Um bom exemplo disso está em *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumás: o corte de um capítulo é dado no momento em que Dantés, fingindo-se de morto, percebe que será arremessado por um penhasco em direção ao mar; cena, por sinal, levada ao ar em *O Outro Lado do Paraíso* (2017) durante a realização desta pesquisa. Outros desdobramentos desse recurso são abundantes na história da telenovela: para exemplos mais recentes, basta lembrar que os desfechos dos penúltimos capítulos de *A favorita*, *Avenida Brasil* e *A regra do jogo* – todas escritas por João Emanuel Carneiro para a faixa das nove – tiveram como ganchos a presença de um dos protagonistas sob a mira de uma arma. Os ganchos dos capítulos que circundam a morte de José Venância estão relacionados à essa trama, mas se prendem mais na popularidade de Buba. No capítulo que antecede a tocaia, é ela quem dita a ação da cena ao romper com José Venância por conta de Teca; já o capítulo em que o crime acontece termina com José Inocência ordenando José Augusto avisar Buba sobre a morte do companheiro.

O conflito mais imediato resolvido a ser resolvido após a saída de José Venância é a falsa gravidez de Buba, solucionado parcialmente no capítulo 66, com Teca sendo apresentada a José Inocência. A chegada da menina de rua à fazenda traz novos desdobramentos e acentua o tom espiritual da trama, já que, sensitiva como Inácia, ela se conecta com o passado daquelas terras. Ambas protagonizam cenas que envolvem fantasmagorias e um mundo metafísico.

A convergência entre os núcleos e suas respectivas tramas é outro ponto a ser debatido, pois todos os personagens encostam de alguma forma na figura de José Inocência (o que, como já colocado por Sadek, acentua a coesão da trama). Isso alça o protagonista a uma função patriarcal cujas raízes se estendem da própria família à toda comunidade em volta, configurando

uma convivência baseada na intimidade e nas relações cordiais (na acepção de Sérgio Buarque de Holanda, sobre a qual discutiremos adiante). O núcleo mais distante do principal é o de Tião, que no início da trama, é agregado de Teodoro. Ainda assim, o matuto sonhador tangencia a trama de José Inocêncio algumas vezes, propiciando, inclusive, uma das mais marcantes cenas da novela: aquela no capítulo 25, em que o ingênuo Tião pede ao coronel a receita para ter seu próprio diabinho na garrafa. Embora pouco contracenem, o poder de José Inocêncio influencia boa parte da jornada de Tião, que, enganado pela “receita” mirabolante do coronel, passa a andar com uma galinha preta debaixo do braço, a espera que ela “bote” o ovo do demônio. Esse arco dramático garante a Tião o apelido de Tião Galinha.

Com a morte de José Venâncio, Buba se envolve com o cunhado, José Augusto; a questão intersexo vinculada ao seu corpo é amenizada (a ponto de praticamente desaparecer da trama) quando a personagem passa por uma cirurgia no capítulo 88. A possibilidade de vingança ou mesmo a investigação sobre a morte de José Venâncio permanecem suspensas enquanto outras histórias avançam; muito embora as desconfianças permaneçam sobre o vilão, Teodoro. As tramas de Teca e Eliana crescem, bem como a presença da casa de Jacutinga, que administrada por Sandra e Sr. Rachid, passa a acolher personagens desalojados, como Iolanda, Tião e Joana. Todavia, as histórias diminuem o ritmo. *Renascer* não chega a criar as tão temidas “barrigas”, mas acentua a reiteração, a contemplação e a subjetividade.

Esther Hamburger comenta essa característica ao analisar o capítulo 126, no qual a santa que pertencia à Maria Santa – objeto de litígio entre José Inocêncio e Mariana – é transferida da fazenda para a capela em meio a uma festiva procissão: “Praticamente não houve ação. Numa subversão total do tempo da história, o capítulo foi dedicado ao tempo subjetivo dos personagens Inocêncio e Mariana, profundamente emocionados com a remoção da imagem” (HAMBURGER, 1993, p. 4). As cenas de sonho ou visões dos personagens e as cenas dos trabalhadores do cacau, das lavadeiras e paisagens campestres adensaram essa torção temporal que, ora levava a uma estilização do subjetivo, ora à pura contemplação, sempre defendida por Barbosa – “as pessoas gostam de ver alguém abrindo um cacau ou simplesmente admirando a natureza” (SOUZA, 2004).

As engrenagens narrativas só voltam a rodar com força a partir do atentado cometido contra Teodoro, que agrega tons policiais à trama e introduz o delegado interpretado por Cecil Thiré. O incidente somado a uma ausência temporária de José Inocêncio faz com que João Pedro enfrente uma crise conjugal com Sandra, reaproximando-o de Mariana. O tempo levado para que esses dois vértices do triângulo voltassem a se encontrar é outra questão a ser analisada: a lentidão de *Renascer* não se dá apenas na dilatação dos planos ou no interior das

cenar – ou seja, nas micro engrenagens –, mas na grande macroestrutura, que não se apressa para rearticular essa possibilidade de romance.

Hamburger comenta que a estrutura em rede – e não linear, como no cinema clássico – possibilita esse balizamento entre as várias tramas de uma novela e salienta:

O desenvolvimento narrativo de partes da história pode ser interrompido durante vários capítulos em que outras partes ganham mais relevância. A trajetória de personagens pode se modificar bastante em função do movimento de outros personagens, das reações do público e de diversos outros eventos alheios à narrativa propriamente dita [...] (HAMBURGER, 2011, p. 80).

Se essa paralisação do triângulo amoroso central não causa maiores prejuízos à dupla de protagonistas masculinos, não pode se dizer o mesmo do vértice feminino: notoriamente rechaçada pelo público, Mariana não deixou boas lembranças à atriz Adriana Esteves. O próprio autor relatou ter se magoado com algumas declarações dadas pela atriz na época (VIVA, 2012). O fato é que, dúvida, Mariana disfarçava no jeitinho sonso, o objetivo de vingar a morte do avô, Belarmino. Mas uma vez casada com José Inocência, essa intenção diluiu-se numa nova dúvida: havia sido o plano abortado ou estaria apenas num recuo demasiado? Embora conservasse um ranço de ambiguidade, a posição inoperante atrapalhou a personagem. Por mais que apresentasse conflitos internos (vociferados em solilóquios ou monólogos mentais, recursos exaustivamente usados pelo autor), durante um longo tempo, Mariana pouco agiu em causa própria; mais reagiu aos conflitos alheios, especialmente os do marido. A distância mantida de João Pedro permitiu que Sandra, garota moderna, corajosa, decidida – arretada, num dizer tipicamente baiano –, conquistasse o coração do mocinho.

Mariana não teve seu tempo de tela diminuído, mas o desenho da personagem não correspondeu à mínima expectativa acerca de uma protagonista; sobretudo uma cuja apresentação potente prometia uma Lolita sertaneja sedenta de vingança. Além de apresentar uma postura mais ativa, a típica protagonista vingativa normalmente esbarra em conflitos que resultam dos erros táticos da revanche, ou seja, de suas próprias ações. Nesse sentido, Nina (Débora Fallabella), a heroína do sucesso *Avenida Brasil*, oferece um bom contraponto, tendo em vista a gênese semelhante e a trajetória bastante ativa dessa protagonista (que curiosamente tinha como antagonista uma personagem interpretada por Adriana Esteves). Enquanto as situações articuladas por Nina incendiaram conflitos novela afora, os anseios vingativos de Mariana logo hibernaram. Durante metade da trama, a personagem se manteve numa posição ora passiva, ora apenas reativa durante, e seu conflito reduziu-se ao ciúme que sentia da memória de Maria Santa. Mariana só volta a ter ações relevantes à grande macroestrutura

quando suas suspeitas sobre o marido retornam. Por conta disso, ela deixa José Inocêncio, atitude que, somada ao atentado contra Teodoro, a reaproxima de João Pedro. Posteriormente, ela também se aproxima de Teodoro, a essa altura já casado com Eliana (que continua o caso com Damião).

A tocaia armada contra Teodoro acentua o avizinhamento dos núcleos: não só o destino do vilão se prenuncia, mas também um mosaico de personagens suspeitos de quererem dar cabo da vida do coronel. Essa concentração estrutural permite que caibam nesse quadro praticamente todos os personagens, uma vez que, em algum momento, todos confrontaram o vilão. Entretanto, a suspeita recai sobre Tião por conta de uma intriga de Mariana; ou seja, ao passo que a progressão narrativa restringe esse universo, personagens que antes eram distantes vivem sobreposições e interferências inéditas ou inesperadas. Preso e humilhado com mais esta injustiça, Tião comete suicídio. A trama do matuto sonhador, a princípio mais distante do epicentro da narrativa, encaminha-se a um desfecho por conta da ação da protagonista feminina; ironicamente aquela que esteve por tanto tempo “imóvel”. Estreito, o universo diegético de *Renascer* se aperta a ponto dos personagens “se tocarem”, assim como suas tramas, cujas ações reverberam umas sobre as outras.

Na verdade, a saída de cena de Tião teve reverberações extra-diegéticas (mais especificamente, procedentes dos bastidores), num caso que demonstra que a abertura da telenovela vai além das interferências do público e da audiência. Em entrevista ao canal Viva, o ator Osmar Prado ilustra a influência dos dirigentes da emissora sobre a telenovela: “Durante a novela, eu tive um embate com um executivo da Rede Globo e eu pedi para sair”. Num desfecho emblemático situado no capítulo 172, Tião é preso e se suicida após aquele que decide ser a última das humilhações: um sonoro tapa na cara, desferido pelo carcereiro. A ação foi sugerida pelo próprio ator, mas o tapa veio do *cameraman*, já que, segundo Prado, o figurante em cena não teve coragem de fazê-lo. A última imagem de Tião, ora chamado de Galinha ora de Sonhador, é de uma potência incomum nas telenovelas: o corpo enforcado, dependurado entre as grades da cela que o emolduram.

Para além dessa cena emblemática, o desfecho de Tião impulsionou a progressão de um entrecho já sugestionado desde meados da trama: o envolvimento entre Joana e padre Lívio e, conseqüentemente, a discussão do celibato. Nota-se que Benedito Ruy Barbosa não hesitou em colocar em pauta assuntos considerados controversos. A condição intersexo (outrora referido como o hermafroditismo), o celibato e o drama dos meninos de rua se entremearam na trama da disputa de terra e poder, ainda que levantados com certo zelo (sobretudo o primeiro tema, então inédito numa telenovela). A precariedade da saúde pública, a corrupção na política e a necessidade da reforma agrária foram temas que também despontaram, mas ficaram restritos

aos diálogos expositivos das extensas “prosas” entre personagens como José Inocêncio, José Bento, José Augusto, padre Lívio, Tião e Sr. Norberto, ou aos discursos inflamados da professora Lú em sala de aula (Barbosa se aprofundou na questão política e da reforma agrária em *O rei do gado*).

A miscelânea inusitada de temas sociais não chegou a elaborar o chamado merchandising social, geralmente muito presente nas novelas de Glória Perez e Manoel Carlos. Também não livrou *Renascer* de um artifício clássico da novela brasileira – o “quem matou?”. Recurso usado desde *Vêu de noiva* (1970), o suspense em torno da identidade de um assassino tornou-se célebre em novelas como *O Astro* (“Quem matou Salomão Hayala?”) e *Vale tudo* (“quem matou Odete Roitman?”). A pergunta acerca do assassino de Teodoro foi deixada no capítulo 207. Mas na contramão da maioria das tramas, o suspense não se estendeu até o último capítulo; a resolução veio no de número 212, com Mariana revelando à Sandra e depois a José Inocêncio a autoria do crime. Assim, restaram ainda quatro capítulos para desenlaçar as tramas num ritmo tranquilo, como o que cadenciou toda a novela.

Iolanda e Sr. Rachid se despedem no capítulo 213; a professora Lú deixa a trama no capítulo seguinte, enquanto padre Lívio e Joaquina concluem suas trajetórias no penúltimo capítulo (nº 215). José Inocêncio, por sua vez, parece se despedir da fazenda e dos agregados em cenas mais dotadas de emoção do que ação de fato (o que retoma a ideia de subversão do tempo já trazida por *Hamburger*); há, por exemplo, uma longa troca de olhares construída em *raccord* entre ele e um cão vira-lata. Ao episódio derradeiro, resta a conclusão da saga do coronel e seus três filhos, a reconciliação com filho enjeitado, a quem confessa amar, e a partida ao lado de Maria Santa, que vem para buscá-lo. Os personagens terminam abraçados na beirada do rio onde as lavadeiras cumprem a lida. A cena descrita por Benedito Ruy Barbosa para convencer Antônio Fagundes a encabeçar o elenco é bastante simbólica: a alma do “homem cordial” não parte; permanece ali, cercada das relações íntimas, desfrutando do reencontro amoroso, enquanto os dias na fazenda transcorrem na labuta pela preservação da terra e dos valores ao redor dela. “Terra é sempre terra”.

3. O Homem Cordial

Em crítica escrita na ocasião do término da novela *Velho Chico* (2016) – também da autoria de Benedito Ruy Barbosa e dirigida por Luiz Fernando Carvalho –, a psicanalista Maria Rita Kehl (2016) destacou a reinauguração de “um desejo de utopia” entranhado num universo por ela descrito como um “sertão cordial”. A expressão usada por Kehl estende à ideia de cordialidade – que parte da esfera dos corpos e relações – à matéria morta, aos espaços

concretos por onde circulam os personagens e que estruturam uma trama em que há, segundo a autora, dois Brasis: o Brasil arcaico dos coronéis paternalistas contra o Brasil de uma violência predatória e mais eficiente da nova geração de políticos.

Por si só, o sertão recupera um imaginário potente, uma vez que esse espaço ocupa uma posição central – constituída principalmente pela literatura e pelo cinema (DEBS, 2010) – na identidade nacional. A ideia de um “sertão cordial” defendida por Kehl vai além, pois deriva do “homem cordial”, conceito que ganhou notoriedade a partir de *Raízes do Brasil* (2016), de Sérgio Buarque de Holanda, cuja primeira edição data de 1936. Holanda alinhou sua ideia de homem cordial a uma proeminência do “que brota diretamente do coração” (2016, loc. 10576), delimitando, assim, uma supremacia do íntimo e do privado sobre a esfera pública²⁶. Para ele, a cordialidade surge como um traço identitário brasileiro, ecoante de uma herança colonizadora, que, por sua vez, encontrou terreno propício numa organização social rural e aristocrática que atravessa o período de modernização e a democracia.

Tal aspecto identitário não deve se embaralhar com a ideia de bondade, visto que a cordialidade pode abarcar sentimentos de amizade e inimizade (HOLANDA, 2016, loc. 10576). Holanda exemplifica isso ao colocar que “a inimizade bem pode ser tão cordial como a amizade, nisto que uma e outra nascem do coração, procedem, assim, da esfera do íntimo, do familiar, do privado” (loc. 8710). Essa delimitação é de suma importância, pois sintetiza o homem cordial, aquele que engole tudo o que é público ou estatal em prol do privado e do familiar. Nesse sentido, não é aleatória a ironia com que Holanda trata a democracia brasileira:

A democracia no Brasil foi sempre um lamentável mal-entendido. Uma aristocracia rural e semifeudal importou-a e tratou de acomodá-la, onde fosse possível, aos seus direitos ou privilégios, os mesmos privilégios que tinham sido, no Velho Mundo, o alvo da luta da burguesia contra os aristocratas. E assim puderam incorporar à situação tradicional, ao menos como fachada ou decoração externa, alguns lemas que pareciam os mais acertados para a época e eram exaltados nos livros e discursos. (HOLANDA, 2016, loc. 6663).

A *res publica* (“coisa pública”) inexistiu, uma vez que “as vontades do senhor e os laços familiares se sobrepunham a tudo”, diz Pedro Meira Monteiro (2015, loc. 1731) em seu trabalho que analisa o pensamento de Holanda. Mantém-se, desta forma, um sistema em que “o coração é o senhor” (MONTEIRO, 2015, loc. 1745), assim como é verdadeira também a asserção inversa: o senhor – homem, patriarca, proprietário das terras – é também o coração, no sentido de que são esses “homens os músculos tônicos, que consolidam e pulsam, estruturam e

²⁶ Sobreposição que propicia o Estado patrimonialista brasileiro, pensado por Raymundo Faoro.

alimentam a instituição basilar da organização cordial – a família” (CRUZ, 2018)²⁷, cuja delimitação se dilata para abarcar agregados e escravos (HOLANDA, 2016, loc. 2976), estabelecendo uma relação de proximidade configurada “na intimidade do corpo e distância do espírito” (SOUZA, 2017, loc. 746) ou numa “zona superficial de confraternização” (MONTEIRO, 2015, loc. 1745).

Essa “zona superficial de confraternização” é, como aponta Monteiro, o ponto em que se tangenciam as ideias de Holanda e Gilberto Freyre, seu precedente ideológico imediato no caso de *Casa-grande & senzala*, e contemporâneo no caso de *Sobrados e mucambos* (lançado no mesmo ano que *Raízes do Brasil*). Esse tão assinalado parentesco não impede que as obras sigam direções divergentes, pois, como ressalta Monteiro, “*Raízes do Brasil* se constrói sob a marca do conflito: entre indivíduo e família, a pólis e o sujeito, o cidadão e o Pai, entre Creonte e Antígona. Já *Sobrados e mucambos* se constrói sobre a marca da conciliação, do equilíbrio, da acomodação” (MONTEIRO, 2015, loc. 1837). Ou seja, a ambos se apresentava “o caráter de uma herança patriarcal, familista, que começava a ruir”, mas “que Freyre queria conservar, embora transformado, enquanto Sérgio Buarque pretendia, no fundo, que se a superasse” (MONTEIRO, 2015, loc. 1627).

O impacto de *Raízes do Brasil* reverbera até hoje nos estudos sociológicos brasileiros, e o “homem cordial” de Holanda foi curiosamente retomado de maneiras opostas recentemente nas obras dos dois autores já citados: em *A Elite do atraso* (2017), Jesse de Souza confronta o pensamento de Holanda, acusando-o de promover um atraso nos pensamentos sociológicos ao desviar a atenção de uma cicatriz maior, que determina as relações sociais e políticas no país até hoje – a escravidão. Pedro Meira Monteiro, em contrapartida, busca retomar uma complexidade não assertiva do pensamento de Holanda ao contrapô-lo ao pensamento de diferentes pensadores, dentre eles, Gilberto Freyre, numa dicotomia que reaparecerá ao longo desta seção. Souza aborda o pensamento de Holanda como um tratado; Monteiro, como um ensaio poroso e inquieto.

As similaridades entre o universo de *Velho Chico* e *Renascer* possibilitam uma realocação das expressões Holanda e Kehl para a novela de 1993. Capitaneadas pelos mesmos autores, as novelas repetiram tipos, relações e situações, como o protagonismo de famílias retardatárias na troca do campo pela cidade, os espaços das fazendas-feudos (também descritos por Gilberto Freyre em *Casa-grande & senzala*)²⁸ que rechaçam as instituições públicas, e a

²⁷ Artigo do autor, intitulado **From *Renascer* to *Velho Chico*: negotiations between cordiality and modernity in the Brazilian telenovela**, submetido e aceito, mas ainda não publicado até o depósito desta tese.

²⁸ Aqui, a ideia de feudo está mais associada ao isolamento dessa sociedade agrária do que à organização social. Raymundo Faoro rejeita a ideia de que o Brasil tenha uma herança feudal, uma vez que, segundo ele, a sociedade brasileira é estamental.

vigência de laços afetivos obedientes a uma autoridade patriarcal. Além disso, as exibições das tramas contornaram momentos de crise política (os *impeachments* de Fernando Collor e Dilma Rousseff) e tiveram na imagem de Antônio Fagundes a encarnação de dois coronéis que delimitaram diferentes possibilidades à cordialidade.

Em *Velho Chico*, Fagundes interpretou um coronel com toques vilanescos, tão alegórico quanto ultrapassado. As ideias retrógradadas de seu coronel Saruê colocaram o personagem sob o arquétipo de antagonista durante metade da trama, ponto em que o inescrupuloso Carlos Eduardo (Marcelo Serrado) assume o papel. Deputado federal, ou seja, representante do poder público, Carlos Eduardo ansiava por assumir a posição de coronel e aliar, assim, as benesses dos poderes público e privado, postas em atrito ao longo da trama. Por outro lado, Fagundes fez de José Inocêncio uma representação mais realista. A humanização do personagem atenuava suas ambiguidades e, conseqüentemente, a truculência intrínseca ao coronelismo, permitindo-lhe a manutenção no arquétipo de herói. Enquanto em *Velho Chico* o “sertão cordial” e seu mandatário se debatiam contra a falência iminente frente aos tempos, *Renascença* se situa num momento anterior, em que a cordialidade, ainda que em paisagens longínquas, restrita espacialmente, mantém-se pulsante²⁹.

Figura típica da cordialidade, José Inocêncio articula todos os núcleos narrativos da novela em torno de si; mesmo as tramas mais paralelas o tocam em algum ponto (o que retoma a metáfora do tronco da árvore, proposta por Pallottini [2012]). Para além do funcionamento familiar, ele rege os dramas que o circundam, uma vez que é a presença mais influente dentro da diegese narrativa. Protagonista-patriarca, o coronel sintetiza e equilibra duas personalidades descritas por Holanda que são de difícil conciliação: simultaneamente, encarna os tipos aventureiro e trabalhador, assumindo uma posição de “colonizador ideal”, que concretiza num só projeto as ideias de exploração e povoamento (PRADO JÚNIOR, 2017). Enquanto os capítulos iniciais da trama narram a conquista e expansão territorial capitaneadas pelo *coronelzinho* – conflito típico das histórias de colonização (vide os *westerns*) –, a jornada principal do personagem, subsequente a esse primeiro momento, é de proteção ao lar, o que, conseqüentemente, engloba a família e seu patrimônio. Dessa forma, se completa como herói que sintetiza também uma procura que Kehl (2005) aponta como recorrente entre as relações cordiais – a busca pelo “pai ideal”.

A luta de José Inocêncio será tanto contra a natureza (a vassoura-de-bruxa, praga que se alastra entre os pés de cacau) quanto contra os rivais na disputa de poder e território, como Belarmino e Teodoro. Contudo, as rivalidades se desenham em vias cordiais, perspectiva já

²⁹ Uma comparação mais analítica entre as duas novelas pode ser encontrada em meu artigo **From *Renascença* to *Velho Chico*: negotiations between cordiality and modernity in the Brazilian telenovela**.

antevista por Sérgio Buarque de Holanda. Algumas passagens de *Renascer* ilustram esse cenário de inimizade cordial: vítima de uma emboscada feita por agregados de José Inocêncio, Teodoro confessa, a certa altura, que preferiria que a lei não se envolvesse na história, pois assim poderia resolver o caso a seu jeito. Capítulos adiante, ele próprio “aconselha” o delegado encarregado (Cecil Thiré) a interromper a investigação. Na reta final da novela, é a vez de José Inocêncio – paraplégico após uma tocaia armada por Teodoro – interceder para que o delegado deixe a averiguação do caso, tentando trazer a questão para o âmbito privado. Em uma terceira passagem, esse mesmo delegado explica a um de seus subordinados – e ao público – que os coronéis jamais recorrem à justiça para um acerto de contas. O policial diz que nunca viu “essa gente” ir para a cadeia. O delegado dá a tréplica: “para tudo tem uma primeira vez”.

As cenas reiteram um perceptível e recíproco incômodo entre as alçadas públicas e privadas, presente no momento em que elas se eclipsam; situação, por sinal, muito breve em *Renascer*. O coronelismo surge como uma das relações possíveis do homem cordial no regime democrático. Um diálogo entre Teodoro e Norberto, dono da mercearia, ilustra através da uma ironia dramática esse sistema. Na conversa, Norberto reitera que seu interlocutor é um dos últimos coronéis daquela região. Simulando contrariedade, Teodoro rejeita o título, pois, segundo ele, “coronel”, “tocaia” e outros vocábulos similares são temáticas de livro de Jorge Amado. O incômodo do coronel é um tanto quanto dubio nesse diálogo, pois revela a consciência do coronelismo, um sistema que se baseia no colapso de outro. Isso porque o coronelismo enquanto modelo é essencialmente paradoxal: se por um lado propõe uma manutenção de poder, por outro, denota também uma falência.

Ao destrinchar o tema em *Coronelismo, enxada e voto* (2012), Vitor Nunes Leal explica que o coronelismo “é dominado por uma relação de compromisso entre o poder privado decadente e o poder público fortalecido” (loc. 3331), propiciando uma conjuntura em que os coronéis integram as máquinas eleitorais das pequenas localidades e municípios para influenciarem o voto. É, portanto, um modelo tipicamente republicano, que negocia com esse sistema de governo para manter, ainda que sob o isolamento típico do interior do país, uma série de características provenientes dos tempos do Império e da Colônia (loc. 3357). Ao atrelar o coronelismo (mas não os coronéis, que antecedem o sistema) ao tempo da República, Leal reforça Holanda e o mosaico de heranças que essa prática herda, sobretudo no que concerne à base de sustentação numa estrutura agrária (loc. 3406). Além do falseamento do voto, o mandonismo, o filhotismo e a desorganização dos serviços públicos aparecem como características secundárias do coronelismo (loc. 441).

Esse processo de embates e adaptações, isto é, de negociações, é muito claro em *Renascer*, uma vez que a novela transita entre uma miscelânea de heranças brasileiras – “uma

excursão pelo interior do Brasil equivale [...] a uma incursão no passado nacional” (LEAL, 2012, loc. 3366) – que é contraposta ao Brasil “moderno” da década de 1990 (entre aspas, já que a modernidade brasileira é uma experiência incompleta, como veremos adiante). Dessa forma, o isolamento rural garante a sobrevivência do coronelismo: nessas localidades, ele supre as necessidades que o Estado não consegue dar conta, e, em contrapartida, se beneficia ao tratar aquilo que caberia ao público como privado. A consciência de que o poder público existe, mas pouco atinge esse “sertão cordial”, colabora para que essa busca paternal típica da cordialidade recaia constantemente nas figuras dos coronéis.

Kehl (2005) aprofunda esse cenário ao abordar o ressentimento a partir da cordialidade, termos que ela coloca como indissociáveis (p. 176). Para ela, o ressentimento é um estado de letargia que, no Brasil, se inicia na frustração de uma sociedade, que, com uma típica mentalidade de casa-grande (p. 177), espera que o Estado aja como um “pai de família, autoritário ou protetor, que infantiliza e apassiva [...]” (p. 176-177), enquanto cabe ao ressentido “a espera passiva pelo cumprimento das promessas do ‘pai’ bondoso, a desilusão e a queixa estéril” (p. 179). A autora avança ao delimitar o ressentimento como algo típico do modelo democrático, que, por sua vez, é erroneamente entendido como um sistema que promete igualdade, quando, na verdade, propõe uma desnaturalização da desigualdade. Defende, por fim, que esse estado de ressentimento só poderá ser superado quando o brasileiro deixar de esperar pelo “pai ideal” para fortalecer “laços horizontais entre os cidadãos”, criando “mecanismos de incorporação de todas as classes sociais” (p. 178).

As formulações de “pai ideal” e ressentimento delineadas por Kehl estão presentes em *Renascer*, muito embora a novela aponte para uma manutenção desses valores através das relações cordiais. Deste modo, pode-se pensar em José Inocêncio como a personificação desse pai ideal, que supre “o desejo de proteção e servidão” (KEHL, 2005, p. 179) em troca de trabalho e lealdade, ao passo que serve de propósito a ser alcançado nesse sistema de pseudo-igualdade; propósito que não se completa, resultando no ressentimento. No contraponto, a vilania de Teodoro salienta os abusos de poder típicos do coronelismo. Ambos convergem como amostras raras num “processo de conservação” que necessita do isolamento para sobreviver, pois tem “vitalidade inversamente proporcional ao desenvolvimento das atividades urbanas” (MONTEIRO, 2015, p. 3319). A consciência desses personagens de que se localizam sob um modelo de vida residual vem à tona principalmente nos momentos de confronto com personagens externos, que por algum motivo adentram esse território.

Se os coronéis tomam para si uma parte irrefutável desse pacto cordial, “que mantém os subordinados em uma relação de dependência filial e servil”, a outra parte, a do ressentido que se mantém “na expectativa de ver reconhecidos e premiados o bom comportamento e a

docilidade de classe” (KEHL, 2005, p. 172) é vivenciada em máxima potência por Tião Galinha (Osmar Prado). Entre todos os personagens de *Renascer*, é ele a representação mais contundente da fragilidade do trabalhador no sistema cordial. Tião recai na ideia de ressentimento discutida por Kehl, pois da mesma maneira que procura uma figura paterna idealizada, crê poder se equiparar a ela, pois vive num regime democrático. Acreditando em poder se equiparar ao “pai bondoso” se percorrer os mesmos passos morais de lida e coragem, Tião trabalha primeiro para Teodoro, que explora a ele e à esposa numa relação de semiescavidão e assédios constantes. Depois, recorre à credence de um ritual de magia inventado por José Inocêncio, que, na verdade, escarnece da ignorância do sertanejo (e Tião passa a ser Tião Galinha por andar com uma galinha preta debaixo do braço).

Joguete nas mãos dos dois coronéis, Tião se ressent. Porém, seu estado de letargia é tamanho que, em dado momento, descumpra parte importante do pacto – o trabalho – e, conseqüentemente, perde a proteção privada. Iniciado na leitura da Bíblia, passa a questionar a justiça dessa organização social, e, por isso, a incomodar os coronéis, mas essa centelha de consciência de classe é logo sufocada pela virulência do coronelismo e pela passividade do ressentimento. Ironicamente, também não conta com a proteção pública: acusado da tocaia a Teodoro, é preso injustamente. Na prisão, compreende que essas duas esferas – pública e privada – estão interligadas e que não conseguirá justiça ou proteção em nenhuma delas. Sem perspectivas, Tião se mata.

O desdobramento da cordialidade aos vínculos empregatícios e os valores desses tratados são explicitados numa linha de diálogo de José Inocêncio no capítulo 165: “O bom patrão é aquele que paga bem e se preocupa com o bem-estar de seus empregados. E o bom empregado é aquele que cumpre *suas obrigação* e também não abusa da boa vontade do bom patrão”. A ligação afetiva é dada pela preocupação do patrão e pelo dever de obediência do empregado, estabelecendo, assim, uma hierarquia que pode conter diferenças de tratamento. Inácia, cozinheira e uma espécie de salvaguarda de José Inocêncio, vive dentro da casa-grande e é uma das poucas que ousam confrontar o patrão. A proximidade de longa data faz com que a desobediência dela seja relevada, muito embora José Inocêncio costume ralhar lembrando que ainda é seu patrão. Teodoro, em contrapartida, é mau patrão, mas não menos cordial no sentido pensado por Sérgio Buarque de Holanda: ele adentra a casa de Tião e assedia Joana quando bem entende, pois a propriedade e a esposa do empregado estão nos domínios de sua fazenda, ou seja, em seu círculo íntimo.

É oportuno retomar a menção feita por Teodoro aos romances de Jorge Amado para completar esta definição do homem cordial, sobretudo *Terras do sem fim* (2008) e *Cacau* (2010), romances componentes do “ciclo do cacau” do escritor. Segundo romance do autor

baiano, *Cacau* narra a rotina de uma fazenda cacauieira, os meandros do coronelismo na década de 1930 e as posições de paternalismo e ressentimento; serve como um contraponto a *Renascer*, principalmente no que concerne às relações de trabalho. Em uma passagem curiosa do romance, Mária, a filha do coronel, exacerba sua crença, típica da posição que ocupa nas relações cordiais ao escrever um artigo sobre a vida dos empregados da fazenda:

...e são felizes no seu trabalho honesto. Divertem-se, tocam viola, amam, estimam os patrões, que são os seus pais e mestres. Adoram os patrões, que em paga, tratam bem aos seus trabalhadores, tratamento de pai para filho. Talvez por isso nada valem as pregações dos doutrinadores de ideias exóticas, que aparecem pelas fazendas... (AMADO, 2010, loc. 1165).

O texto de Mária representa a crença dessa elite rural de que cumpre um papel paternal necessário e inequívoco para com os trabalhadores. A construção da terceira oração, entretanto, entrega o mercantilismo dessas relações: o “tratar bem” surge como recompensa ao trabalho e não por puro afeto. O equívoco do texto de Mária e das crenças dos patrões são desmascarados pela narração de José Cordeiro: embora pertença à classe trabalhadora, esse personagem-narrador demonstra ser mais instruído do que os demais colegas de lida; por isso, enxerga melhor do que os outros os abusos e desmandos do coronelismo. É a partir dessa consciência de classe que o sergipano José Cordeiro realiza um ácido memorial da rotina na fazenda. Em outro trecho do livro, o seguinte diálogo se dá entre ele e Mária:

- Você não pensa, como Algemiro, em enriquecer?
- Não.
- Por quê?
- Porque não sei explorar trabalhadores. (AMADO, 2010, loc. 1135)

José Cordeiro demonstra uma clara percepção do esquema hierárquico da fazenda, que não só divide patrões e empregados, como organiza os trabalhadores em estamentos; entendimento que Tião demora a ter em *Renascer*. Citado por Mária, Algemiro é uma espécie de capataz da pós-escravatura, braço-forte do coronel para assegurar a ordem entre os subordinados. Na fazenda de José Inocêncio essa figura inexistia com a mesma finalidade; o mais próximo que se tem dela é o jagunço Damião, que leal ao patrão, protege José Inocêncio e a fazenda das ameaças externas, mas não cuida da ordem dos empregados (embora sua figura dê continuidade a um misto de respeito e temor). Teodoro, por sua vez, é mais retrógrado e truculento do que o vizinho e encarrega os empregados de sua confiança de oprimirem seus agregados mais humildes ou ignorantes. Nesse sentido, Tião Galinha é, mais uma vez, o caso

mais pujante.

Em *Terras do sem-fim* (2008) há também um jagunço Damião. A comparação entre o personagem do romance e o homônimo de *Renascer* reitera a questão da perspectiva da narrativa, cisão crucial entre esses universos tão parecidos. Em um determinado capítulo, o jagunço do romance é encarregado de uma tocaia e se prepara para “entocaiar” a vítima. Entretanto, durante a espera pelo alvo, Damião é surpreendido por uma súbita e inédita crise moral acerca do “trabalho”. A crise de consciência é exposta pelo estilo indireto livre da narração:

Sua profissão era matar, Damião nem sabe mesmo como começou. O coronel manda, ele mata. Não sabe quantos já matou, Damião não sabe contar além de cinco, e ainda assim pelos dedos. Tampouco lhe interessa saber. Não tem ódio de ninguém, nunca fez mal a pessoa alguma. Pelo menos assim pensou até hoje. Por que hoje tem o coração pesado como se estivesse doente? (AMADO, 2008, loc. 973).

As dúvidas sobre sua função nessa estrutura social acometem Damião no decorrer do capítulo. Nessa sequência, ele constata a subserviência remanescente da escravatura – “Mas foi sinhô quem mandou, negro Damião tem que obedecer...” (AMADO, 2008, loc. 1145) –, o papel de justiceiro que exerce – “sua profissão: matar” (loc. 1119) – e, num pensamento típico do ressentimento, chega a culpar a vítima pela violência que se impõe – “O coronel precisava que Firmo morresse, quem tinha culpa era mesmo Firmo, que era tão cabeçudo” (loc. 1159). A ambiguidade do texto constrói gradativamente o surgimento de um novo entendimento ainda impregnado pela intimidade das relações: “Homem direito, Sinhô Badaró. Demais gostava dele, de seu negro Damião. Na estrada conversava com ele, trava-o quase como a um amigo” (loc. 1119). A passagem expõe as marcas dos vínculos cordiais, como a proximidade que aparenta intimidade, o apadrinhamento e a obediência ao “pai ideal”. A tomada de consciência permite com que o Damião de *Terras do sem-fim* rompa com esse sistema antes de cumprir a tocaia encomendada.

O Damião de *Renascer* também descumpre a tocaia contratada pelo reacionário Teodoro, mas não hesita em sua lealdade ao coronel progressista, José Inocência. A certa altura, o jagunço tenta se desvencilhar das normas desse espaço e parte para a cidade, mas não consegue viver em outro lugar e de outra maneira se não sob as ordens do coronel. Se a consciência do aprisionamento social desponta em Tião tardiamente e de uma forma trágica, sem retirá-lo da passividade do ressentimento, para Damião, essa compreensão inexistente, uma vez que ele se satisfaz com o poder moderado que sua função lhe garante.

A oposição de perspectivas se evidencia: enquanto Jorge Amado se alinha ao ponto de

vista dos oprimidos, Benedito Ruy Barbosa privilegia a visão de cima, do “coronel-pai ideal”, atualizada numa via adequada ao tempo da narrativa. Em *Terras do sem-fim*, esse ponto de vista se desdobra dos trabalhadores e agregados às mulheres que habitam as casas-grandes. Assim, da mesma forma que um capítulo inteiro se dedica à nova percepção do jagunço, há outro que retrata a submissão ressentida de Ester, a esposa de um dos coronéis, que reconhecia no marido “o dono, o patrão, o coronel”, aquele que “dispunha da terra, do dinheiro e dos homens” (AMADO, 2008, loc. 828). Esse ressentimento também se revela pelo discurso indireto livre: “Aqui eram as noites da mata, do temporal e das cobras. Noites para chorar sobre o destino desgraçado. Crepúsculos que apertavam o coração, tiravam toda a esperança. Esperança de quê? Tudo era tão definitivo na sua vida...” (loc. 819). *Renascer* agrega conflito semelhante para D. Iolanda e até se prontifica ao ponto de vista da personagem, mas o tratamento cômico constantemente dispensado à trama dilui o peso dramático se comparado à personagem de Jorge Amado.

Entre causos, intrigas e tocaias, a disputa entre os coronéis está no cerne de *Terras do sem-fim* e de *Renascer*. *Cacau* se ocupa mais da rotina interna da fazenda pela perspectiva dos que vivem entorno da casa-grande, os empregados. Esse recorte propicia a comparação analítica com outro tipo que reaparece na novela: o filho do coronel, que, embora obediente ao pai, é seu imediato sucessor na hierarquia do poder. Em *Renascer*, é José Bento quem assume a figura do filho do patrão que exalta sua posição de classe e assedia as moças da fazenda. Em *Cacau*, esse personagem é Osório, que o narrador descreve como “um semideus despótico, pernóstico, bruto e mal-educado”, desses “que amam deflorar por farra tolas roceiras de pés grandes e mãos calosas” (AMADO, 2010, loc. 1272), deixando “sempre um rastro de sangue de virgens defloradas” (loc. 1276). Esses extratos de Jorge Amado recuperam as relações de sadismo sexual que Gilberto Freyre (2000) descreve como comuns desde as casas-grandes dos tempos da escravidão. Transposta para período republicano, a questão permanece tanto na narrativa de Amado quanto na de Barbosa; a diferença é que, na novela, as atitudes de José Bento se diluem num tom jocoso, atenuando o caráter duvidoso do personagem. Nesse comparativo, há, porém, uma concessão ao tempo histórico de *Renascer*: enquanto no caso de Osório o ócio perseverava como uma herança aristocrática natural, a pouca inclinação de José Bento ao trabalho é justamente um dos desgostos do pai.

Essa oposição entre os papéis paternos propicia também uma comparação entre os coronéis do romance e da novela: além de pouco visto, em *Cacau*, o mandatário se constituía como uma caricatura de poder já instituído, “o rei do cacau, senhor feudal daquela inacabável fazenda [...]” (2010, loc. 921), a quem os trabalhadores pediam a benção, mas sempre com medo. Em *Renascer*, a aura de temor em torno de José Inocêncio é suavizada e revertida num

respeito semelhante aquele que um filho tem para com o pai. Essa idolatria se justifica pela admiração à história do personagem, que, narrada como uma saga, retrata-o não como um herdeiro aristocrático e sem méritos, e sim como um homem que batalhou para construir seu império e continua lutando para mantê-lo.

Para além das perspectivas das narrativas, a comparação entre as obras evidencia os diferentes contextos em que foram escritas e, por consequência, a variação dos marcadores que caracterizam a cordialidade nesses dois momentos. Destaca-se, portanto, a consciência de que a cordialidade é traço de um universo residual – o “sertão cordial” –, e, por isso, não é imutável ou inextinguível. O próprio Sérgio Buarque de Holanda já havia renunciado que, com a urbanização, o homem cordial estava fadado a desaparecer (tanto que chega a se perguntar se já não teria gastado muita cera com esse “pobre defunto”) (2016, loc. 9235), conflito que, de fato, parece se antecipar em *Renascer* para concretizar-se em *Velho Chico*.

O confronto entre urbano e rural reincide até a metade de *Renascer* e realça um certo elogio ao campo, ao tempo e aos valores desse universo. Essa oposição se acentua estilisticamente quando Damião, um dos personagens inequivocamente sertanejos, vai a São Paulo, e Luiz Fernando Carvalho opta por filmar as cenas em 35mm. A fotografia a cargo de Dib Lufti, renomado diretor de fotografia do Cinema Novo, realça o caos urbano através da textura da película. Nas cenas (analisadas no capítulo III), o deslocado Damião contrasta esses dois espaços, tornando-o uma espécie de síntese dessa disputa que culmina no retorno definitivo ao lugar de maior potência para a novela – o sertão.

Se *Renascer* antecede *Velho Chico* no tratamento da cordialidade, converge para o mesmo fim que a trama de 2016: uma ode nostálgica a esse “sertão cordial” e às relações que dele pululam. Em *Velho Chico*, o coronel alegórico, errante, censor e retrógrado de Antônio Fagundes é, acima de tudo, um pai, que se reajusta em seu papel para o desfecho de reconciliação familiar. Em *Renascer*, José Inocêncio, e o filho, João Pedro, renegociam por diversas vezes as diferenças entre eles para se aliarem sempre que uma ameaça circunda o núcleo familiar (a própria distância entre eles se estabelece com a crença paterna de que o nascimento do filho desestabilizou o núcleo ao provocar a morte da mãe). Mas a rejeição entre ambos só se desfaz definitivamente quando João Pedro põe fim ao martírio físico do pai ao desfazer o pacto com o Jequitibá. José Inocêncio, então, padece; não derrotado por outro homem, mas pela própria natureza. Antes de morrer, o coronel pede perdão ao caçula e reconhece que ninguém melhor do que ele para continuar seu legado.

Como já comentado, essa moral cordial foi bem-vinda – e no caso de *Velho Chico*, calculada – em situações de crise política e econômica, em que a crença nas instituições públicas desmoronaram. Trata-se, no entanto, de uma moral recorrente nas tramas de Benedito Ruy

Barbosa, predominantemente rurais. *O Rei do Gado* (1996) reincide no tema: a rivalidade entre os Mezenga e os Berdinazzi só finda quando, ao retornarem ao sítio dos antepassados, ambos os lados percebem de uma vez por todas que são um só sangue. Compreensão que, por sinal, surge muito mais facilmente após o longo arco de tribunal em que o protagonista Bruno Mezenga (mais uma vez Fagundes) tenta provar a inocência do filho Marcos (Fábio Assunção) num caso de homicídio, situação em que a cordialidade, a princípio, não toca (ou não deveria tocar). Quando a trama da esfera pública se esgota, a família deixa esse espaço para se refugiar no lugar privado, que, mais uma vez, remete ao passado.

3.1. O sertão cordial

Uma vez esmiuçado o valor do adjetivo, convém retomar a expressão de Kehl – “sertão cordial” – para pensar a parte do substantivo. Nesse sentido, o trabalho de Sylvie Debs (2002) é central para esta reflexão, visto que revisita o cinema e a literatura enquanto instrumentos de consolidação em torno de uma identidade nacional incrustada ao sertão (partindo de uma concepção já apresentada por Ortiz [1989] de que essa identidade é uma construção).

Ao lado das favelas, o sertão é o outro espaço contundente num imaginário constantemente associado ao Brasil (BENTES, 2007). Ao constatar a potência desse espaço, Debs examina as continuidades e contradições do sertão enquanto representação. Na literatura, parte de *Os Sertões*, texto primordial de Euclides da Cunha sobre a Guerra de Canudos, e passa por Mário de Andrade (*O Turista aprendiz*), Raquel de Queiroz (*O Quinze*), Graciliano Ramos (*Vidas Secas*) e João Guimarães Rosa (*Grande sertão: veredas*); no cinema, vai de *O Cangaceiro* (1953), produzido pela Vera Cruz, à Retomada do cinema brasileiro, detendo-se, claro, no Cinema Novo e seus nomes mais representativos, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha.

As representações analisadas formam um corpus bastante heterogêneo, que vem impregnado do contexto de produção das obras: variam do relato seco de *Os Sertões* à “resposta” contestadora e modernista de Mário de Andrade; da representação universalista da Vera Cruz à realista de Nelson Pereira dos Santos, reverberante não só do Cinema Novo como do próprio romance de Graciliano Ramos. Nessas representações, além de características recorrentes – como a fome e a seca –, Debs conclui que há movimentos marcantes nessa interlocução das duas artes:

A descoberta de uma região considerada como o berço original da civilização brasileira (1902-1929), a descrição-denúncia de um estado de pobreza e miséria (1930-1938), a mitificação do sertão tanto no

cinema quanto na literatura (1953-1956), a revolta contra a injustiça e o esquecimento enquanto o resto do país conhecia uma taxa de crescimento e desenvolvimento superior (1963) e o desejo de resgatar a memória de uma cultura e de um modo de vida específicos (1996-1998) (DEBS, 2002, p. 297-298)³⁰.

De certa forma, ainda que num contexto televisivo, *Renascer* antecipa esse último momento. Uma ressalva geográfica é necessária, já que a trama se localiza na microrregião cacauzeira de Ilhéus, ou seja, próxima ao litoral. Contudo, a representação se constrói com características inerentes ao imaginário ligado ao sertão: as grandes extensões e o isolamento das terras, os coronéis e vaqueiros (transformados em jagunços), a religiosidade, a rusticidade, a pobreza (representada principalmente por Tião).

Mas a elaboração desse sertão se consolida definitivamente no tratamento ambíguo dado a um marcador sertanejo: a seca. Em *Renascer*, se por um lado a seca inexistente enquanto conflito, uma vez que os rios despontam nas paisagens, os personagens não morrem de sede ou fome por uma condição natural e a agricultura prospera (apesar da praga da vassoura-de-bruxa), por outro, ela se faz presente a cada capítulo na onipresença do sol, que brilha no suor dos corpos e arde na fotografia em que os facho de luz invadem as locações através das frestas (as chuvas são sempre noturnas). Trata-se, portanto, de uma seca que, ao partir de alguns princípios narrativos (o universo, os personagens), se desvencilha das intrigas dramáticas (uma vez que a escassez d'água nunca é um problema de fato) para, por fim, atingir o estilo, onde se configura na aparência impregnada pelo elemento que Mário de Andrade encontra para sintetizar o sertão: a poeira.

A inoperância da seca nas intrigas narrativas faz sentido no contexto desse sertão imaginado em *Renascer*, que além de cordial, conta com alguns progressos tecnológicos da modernidade dentro das fazendas. Desta forma, o coronelismo cacauzeiro alia suas referências aristocráticas (ROCHA, 2008) a um modo de vida parcialmente moderno, que se resguarda e estende seu braço protetor inclusive contra as intempéries climáticas (situação que não ocorre, por exemplo, em *Vidas Secas*). Assim, a seca e a poeira se tornam elementos que respondem muito mais a certo imaginário em torno de um Nordeste rural, cuja elaboração, no entanto, vai além dessa realocação imagética-geográfica.

³⁰ O projeto denominado “Caravana Farkas”, cuja proposta também visa um resgate da memória e da cultura popular, antecede o período assinalado por Debs. Realizada entre 1968 e 1970, a Caravana Farkas engloba um conjunto de documentários que abordam diversos aspectos que correlacionam cultura, economia e religiosidade (D’Almeida, 2018). Segundo Alfredo Dias D’Almeida, os filmes “representam um olhar para dentro do Brasil, valorizando o sertanejo, o sertão e suas tradições, e, paralelamente, terminam por problematizar a questão da cultura popular e evidenciar as contradições da miséria no interior do País” (2018).

Esse sertão realocado para a região cacauzeira não renuncia totalmente a imagem da pobreza, mas não a reproduz da maneira crítica como fizeram Graciliano Ramos, Nelson Pereira dos Santos ou Glauber Rocha. E ainda que os filmes de Rocha sejam hoje indissociáveis do imaginário criado em torno do sertão nordestino e se reapresentem diluídos na novela, a representação construída em *Renascer* se equilibra mais numa negociação entre a proposta universalista encampada pela Vera Cruz (DEBS, 2002, p. 98) – principalmente em *O Cangaceiro* –, e esse resgate memorial/cultural empreendido pelo Cinema da Retomada (DEBS, 2002, p. 298), cujo marco inicial é *Carlota Joaquina* (1995); ou seja, cerca de dois anos depois da exibição da novela.

A estética da fome não é mais uma questão; *Renascer* antecipa a “cosmética da fome”, que Ivana Bentes (2007) vincula à representação do sertão no cinema da Retomada. Prevê, sobretudo, o sertão conciliatório e idealizado em um dos principais títulos da Retomada: em *Central do Brasil* (1997), o sertão é o “cenário dos afetos duradouros, mundo das trocas e da fala, onde a palavra ainda vale algo, mundo da memória” (BENTES, 2007, p. 245-246) e recompensa para uma jornada de reconexão e reconciliação (DENNISON; SHAW, 2007, p. 110). A procura paterna empreendida no filme desponta como “a busca por uma pátria perdida no passado do Cinema Novo” (NAGIB, 2006, p. 111), e retoma a eterna carência por um “pai ideal”, fomentada pela cordialidade e pelo ressentimento. O sertão em *Renascer* é uma espécie de pioneiro daquele que será visto na Retomada a partir de um “senso de otimismo e possibilidades” (DENNISON; SHAW, 2007, p. 110), tendo a “inevitável presença da escassez e da privação material” (p. 114)³¹ atenuada pela inserção no espaço cordial e próspero das fazendas de cacau³². É o sertão “jardim exótico” (BENTES, 2007, p. 242), “o sertão que virou mar” (NAGIB, 2006, p. 49).

Acrescenta-se a essa construção – mais estilística do que narrativa – as características mais aprazíveis encontradas na lapidação de uma identidade sertaneja: a cordialidade recupera “as relações sociais harmoniosas” e a “solidariedade onipresente” (DEBS, 2002, p. 144) vistas na obra de Raquel de Queiroz; a iconografia cinematográfica do *western* incute a elaboração do “Nordesten” (DEBS, 2002); o caráter metafísico inaugurado principalmente por João Guimarães Rosa, configura um espaço em que “realidade, mitos e ficção são estreitamente ligados” (DEBS, 2002, p. 132). Um sertão que é “lugar de todos os sonhos e todos os fantasmas” (DEBS, 2002, p. 129), que nega o espaço cotidiano para desempenhar o papel de utopia

³¹ Tradução do autor.

³² Dennison avança nessa discussão em *Sertão as Post-National Landscape: Cinema, aspirinas e urubus*, ao constatar a representação um sertão pós-nacional, mais interessado em agregar questões de uma escala mundial do que nacionais ou regionais.

(MENEZES-LEROY *apud* DEBS, 2002, p. 132), já citado por Kehl em seu artigo sobre *Velho Chico*. A descrição de Debs para o relato de Mário de Andrade acaba coincidindo com o retrato sertanejo de *Renascer*:

Ao longo do caminho ele [Mário de Andrade] se mostrará ora encantado ora aflito pelos encontros que faz: transportado pelas danças e músicas nordestinas, pela tradição do bumba meu boi, ele ficará, em troca, tão abalado pela miséria da qual são vítimas os nordestinos a ponto de incluir análises sócio-econômicas em seu jornal (DEBS, 2002, p. 139-140).

Essa dupla de vetores se repete na construção do sertão de *Renascer*, mas com valores renegociados; embora apareça, a miséria não é representada com a violência da estética da fome e, por isso, o abalo diante dela também adquire força atenuada. Fortifica-se, portanto, a questão do encantamento diante desse universo em que as paisagens, os personagens-tipos e a cultura popular são vistos como matérias-primas singulares e exóticas do país. A conhecida metáfora da corrida em direção ao mar, presente em *Deus e o diabo na terra do sol*, perde o sentido, uma vez que o mar não pode ser a antítese de uma seca que jamais se completa, pois permanece na superfície das imagens e sons, sem adentrar com profundidade os dramas dos personagens. Até porque *Renascer* institui um sertão litorâneo, que se aperfeiçoa à intimidade cordial e aos tópicos de modernidade que perpassam o isolamento. Claro que, ao longo da trama, nem todos os personagens tem acesso literal ao mar; apenas os que detém algum poder econômico, como José Inocência (que passa a lua-de-mel com Mariana num resort à beira da praia) e os padres, que perambulam de jipe pela região. Mas essa já não é uma questão, uma vez que a fazenda se institui como um paraíso autossuficiente. Ou seja, o sertão não vai virar mar, até porque, em *Renascer*, “o sertão é o mar” (NAGIB, 2006, p. 51).

3.2. Marcas da cordialidade no roteiro

Os aspectos cordiais até aqui discutidos emanam das macroestruturas narrativas, isto é, da articulação entre os personagens e do desenvolvimento dos conflitos. Contudo, para atingir uma totalidade – o estilo da novela enquanto obra audiovisual, a textura das imagens e dos sons – a pulsação cordial provém de engrenagens menores. A cordialidade não está, portanto, restrita às peripécias, voltas e reviravoltas que movem a trama ou à personalidade dos personagens, mas, sim, impregnada desde o estilo da escrita de Benedito Ruy Barbosa.

Mas se “o estilo costuma atrair nossa atenção para o escritor, para o artifício da construção autoral e, portanto, para a marca pessoal do autor” (WOODS, 2012, p. 20), é preciso

salientar que roteiros audiovisuais são peças literárias lidas por um número restrito de pessoas (atores, equipe técnica). Ou seja, se Barbosa se preocupa em delinear um estilo singular para sua escrita, é pensando antes no roteiro³³ como um processo determinante na obra acabada. Isso se evidencia na forma como os diálogos são escritos, já que o autor não hesita em abandonar as regras da língua em prol da caracterização dos personagens. Uma conversa entre Deocleciano, Belarmino e Jupará serve como exemplo:

BELARMINO

Qual é o assunto dessa vez?... (IRONICO) Não me digam que trouxeram outra encomenda do vosso patrão...

DEOCLECIANO

(MANEIRO) Não senhor... Viemo em paiz... (T) Parece que aquele assunto das encomenda já tá resorvido, né memo?

BELARMINO

(MINIMIZANDO) Tá. Eu aceitei as desculpa dele...

JUPARÁ

Pois então... (T) Já que os defunto dele tão enterrado aqui, ele lhe manda um recado, o nosso patrão...

BELARMINO

(INTRIGADO) Que recado?

DEOCLECIANO

Ele pede pra voismecê botá preço nas suas terra, que ele qué compra...

EIN?!!!!.... BELARMINO FICA PASMO...

JUPARÁ

Com todo o respeito...

ORA ESSA?!... TEM CABIMENTO?!

Tal passagem, que abre o capítulo 3, evidencia a lapidação que Benedito Ruy Barbosa dá aos personagens, sugerindo, inclusive, o modo como as palavras serão enunciadas pelos atores. Na boca de Belarmino, “vez” torna-se “veiz” e “outra” pronuncia-se “otra”. Da mesma forma, o jeito matuto de Deocleciano é ressaltado nos momentos em que diz “viemo em paiz” e “já tá resorvido, né memo?”. Mas a coloquialidade típica do ambiente rural não o impede o resgate de um “vosmecê”, pronome reduzido do formal “vossemecê”, que, embora em desuso

³³ Os roteiros dos primeiros capítulos de *Renascer* estão disponíveis na biblioteca da ECA/USP, sob o título provisório de *Jacarandá-Rei*. Os trechos aqui inseridos são transcrições.

em 1993, é coerente com o tempo em que se passa a primeira fase da trama.

Se as rubricas de intenção, colocadas entre parênteses, são comuns nos roteiros de novelas, Barbosa avança ao modular os tempos da cena, pontuando os respiros dos atores com a marcação “(T)”. Cria, assim, a primeira ferramenta em prol do ritmo narrativo lento, marca intencional que é retrabalhada pela *mise en scène*. Sua maior ousadia, entretanto, está na descrição de algumas ações, entremeadas por colocações que parecem comentários do autor e que conduzem o *beat* da cena (MCKEE, 2013)³⁴. A ação “Belarmino fica pasmo” é antecedida por uma interjeição do autor-narrador (“Ein?!”), que compartilha o espanto do personagem. Esse sentimento tem continuidade na rubrica de ação seguinte, que prolonga essa indignação mútua: “Ora essa?!... Tem cabimento?!”, diz o narrador em conluio com Belarmino.

Normalmente, a rubricas de ação são pragmáticas na descrição dos atos dos personagens em cena. O script de uma cena clássica de *Vale Tudo*, de Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Basseres, ilustra bem essa economia estilística.

Época atual. Abre em close do bolo de aniversário, 21 anos, Fátima soprando as duas velas, enquanto a família e amigos terminam de cantar “parabéns”. Apenas o final: “muitos anos de vida!”. Presentes ainda Raquel, salvador, Marisa (amiga de Raquel) uns dez figurantes da faixa de idade de Fátima, uns três figurantes amigos de salvador. Durante as primeiras falas, disfarçadamente, Fátima sai da sala, em direção ao jardim. Gomes, um amigo de salvador, aparecida, uma amiga de Fátima. Salvador conversa com gomes.

Salvador	— botei a casa no nome da menina porque esse meu ex-genro é meio trapalhão! Sabe-se lá, no dia em que eu me for!
Tadeu	— a sua filha se adaptou mesmo, né, salvador? Também, garota nascida aqui...
Salvador	— (orgulhoso)e a foz cresceu muito nesses últimos anos! Seis meses preu me aposentar, gomes quem diria! Uma neta moça feita!
	Tadeu — vocês pretendem continuar morando aqui?
Salvador	— então? A Raquel gosta muito do trabalho com os turistas... A menina eu acho que anda meio jururu mas é por causa de briga com namorado...

Trechos de roteiros de Walcyr Carrasco, Silvio de Abreu e Lauro César Muniz anexados

³⁴ Segundo Robert McKee, *beat* é uma troca de ação e reação entre personagens. A tradução livre seria algo como “batimento dramático”.

à pesquisa de Bernardo e Lopes (2009) reiteram esse comedimento pragmático da escrita. A cena de *O Casarão*, de Lauro César Muniz, reitera a norma concisa já apresentada no roteiro de Braga, Silva e Basseres:

Carolina hesitante. João tem uma ideia.

João Que tal amanhã às cinco horas na confeitaria
Colombo... (Sorri)

Carolina lembra-se.

Carolina Colombo?

João Lembra?

Carolina afirma que sim com gesto.

João Por favor... não me deixe esperando... cinco horas,
Colombo...

Carolina olha para João meio confusa, depois sai. Câmera fecha em João.

Novamente, a cena é sucinta: o encontro agendado recorda uma situação passada, mas a objetividade do roteiro limita essa reminiscência ao diálogo e ao gesto. Muniz não intervém por meio de indicações sentimentos ou motivações; cabe aos atores e à direção lapidar a lembrança e transpô-la para a cena. Da mesma forma como a cena de *Vale Tudo* apresenta uma situação e os personagens presentes, mas pouco sugere da subjetividade dos personagens além de uma única indicação entre parênteses (“orgulhoso”). Comparato diz que as indicações entre parênteses são “um modo de orientação para o ator”, mas defende que o recurso deve ser usado com parcimônia, em momentos “essenciais ou indispensáveis” (2000, p. 236), como ilustram os trechos de *Vale Tudo* e *O Casarão*. O ritmo cômico, que se forma desde a escrita ágil e pouco aberta a intrusões, torna o texto de Silvio de Abreu ainda mais econômico. Na célebre cena do café-da-manhã de *Guerra dos sexos* (1985), a ação entremeia os diálogos colocada entres os parênteses das indicações, agilizando a cena já na leitura. Abreu, de certa maneira, vai ao extremo oposto de Barbosa, ao restringir o quanto pode sua intrusão em prol do ritmo da comédia.

CHARLÔ – (Se servindo calmamente) Foi um café agradável...

OTÁVIO – (Estranhando) Não sei por que... Nós não

trocamos uma palavra... Eu nem sequer abri a boca...

CHARLÔ – (Se servindo de um último café) Por isso mesmo... (Otávio não gosta do que ouviu) Quando sentamos aqui eu achei que nós iríamos discutir sobre negócios...

Carolina afirma que sim com gesto.

OTÁVIO – (Se irritando) Detesto falar de negócios durante o café... (p. 216).

Em contrapartida, Barbosa invade não só o espaço das indicações – usado sem qualquer economia –, mas também as rubricas da ação, apropriando-se dessas ferramentas do roteiro para fortalecer uma cumplicidade com os personagens ou tecer comentários à trama. Pouco adiante no mesmo capítulo de *Renascer*, José Inocêncio narra a Deocleciano seu encontro com Maria Santa.

DEOCLECIANO
(ESTRANHANDO) O patrãozinho falô co’ pai-boi?...

JOSÉ INOCÊNCIO
Não... (SUSPIRANDO) Mas falei co’a filha dele... é. (ENLEVADO)
Ela tava sozinha na casa, sem pai nem mãe por perto... E tava tão bonita, a danada...

QUE SAFADO!...

Terminado o discurso direto do diálogo, Benedito Ruy Barbosa usa o espaço da ação para comentar o encontro na exclamação “Que safado!...”, uma intrusão narrativa que, a princípio, não tem qualquer efeito direto na novela enquanto obra acabada, mas que influencia o roteiro enquanto peça literária destinada sobretudo aos atores. Outra passagem aparece no capítulo 5, quando Belarmino se prepara para “entocaiar” José Inocêncio:

Belarmino está escondido numa moita na beira da estrada, rifle em punho, esperando... fazendo mira em cima do seu ódio...

BELARMINO
Do jeito que ele foi, ele vai vortá... E vai morrê aqui. (T) É como se diz: quem qué faiz, quem num qué, manda... (T) Mardito coronerzinho...

Pra que tanto ódio, meu Deus!... Mas nisso aponta, na distância, o Coronerzinho em seu cavalo. E vem tranquilo e feliz como nunca esteve em sua vida... Voltando do vilarejo, encantado, porque já acertou tudo com Jacutinga e com Maria. E vem se divertindo por causa da história

do beijo, falando sozinho...

Barbosa não só detalha a interioridade desses personagens, como metaforiza (“fazendo mira em cima do seu ódio”) e interrompe a ação para comentá-la (“pra que tanto ódio, meu Deus!). Páginas adiante, feita a tocaia, ele novamente suspende a ação para provocar: “Acabou aqui a nossa história?”. Uma vez que o público não acessa diretamente o roteiro e equipe sabe que a história não termina ali, não existe outro motivo para tal provocação se não o de sublinhar o lugar de Barbosa enquanto autor, conhecedor e controlador das rédeas narrativas. No capítulo 12, quando Mariana se revela neta de Belarmino – a essa altura, já morto –, a palavra de José Inocêncio é colocada em dúvida por Benedito Ruy Barbosa:

JOSÉ INOCÊNCIO

(Pensamento) Que culpa tem a pobrezinha, José Inocêncio?... (T)
E tomara que ele não tome minha bondade como dor de consciência...

E não será???

Barbosa usa de sua posição de autor para injetar alguma ambiguidade em José Inocêncio; aqui ainda, a dúvida da participação dele na morte de Belarmino é elaborada quase como um despropósito frente a um herói inocente desde o nome. Entretanto, essa ambiguidade se acentua no final da novela. No mesmo capítulo, quando Mariana chama José Inocêncio de “painho”, a ação descreve que a palavra é pronunciada como “se fosse feita de mel”; a sinestesia enquanto figura de linguagem também rompe com a objetividade típica dos roteiros de telenovela.

Barbosa apresenta duas das características autorais apontadas por Thompson (2003, p. 110): o comentário autoral explícito e a ambiguidade. Como autor, ele não só dilui uma preocupação literária em meio ao pragmatismo do roteiro, como reitera sua singular intimidade com a diegese. Essa onisciência intrusiva, típica de uma “terceira pessoa íntima” (WOODS, 2012, p. 21), permite que, por meio dos comentários, o autor sublinhe nuances sugeridas ao elenco e à direção. Ao depurar o estilo, Barbosa preocupa-se, portanto, em fazer do roteiro um instrumento de intimidade entre os realizadores da obra.

Uma escrita cordial está, assim, impregnada nas entranhas de *Renascer*. Nasce do estilo particular da escrita de Benedito Ruy Barbosa (literatura restrita a poucos leitores), e contamina o estilo das imagens e sons, articulando-se num discurso duplo que não é meramente reiterativo, mas que complexifica a narrativa (AUMONT, 2012, p. 124-125), algo incomum quando se trata da telenovela. Narrativa que, não à toa, transformou-se num dos maiores sucessos da

teledramaturgia brasileira dos anos 1990 e é lembrada ainda hoje como um exemplo dos mais profícuos na telenovela. Dando continuidade à hipótese de que o estilo cordial é elemento vital e transformador na narrativa, analisaremos no próximo capítulo as potencialidades desse estilo impregnado agora em sua camada final – as imagens e sons que se articulam num discurso –, tomando como base analítica cenas também imbuídas de um caráter essencialmente cordial: os nascimentos (os batimentos iniciais), as cenas de sonhos, aparições e deslocamentos e as mortes (as batidas finais).

4. Personagens: o olhar da “mãe ideal” sobre um mundo de “machos pra cacete”

Centro das atenções – e dos microfones – na coletiva de imprensa da novela *Velho Chico* (2016), Benedito Ruy Barbosa aproveitou o momento para conjecturar sobre a irregularidade das audiências no tradicional horário das nove. Entretanto, ao partir de uma “hipótese” bastante duvidosa, o romancista causou constrangimento pelo des pudor com que escancarara seu preconceito: “odeio história de bicha”, disse. “Pode existir, pode aceitar, mas não pode transformar isso em aula para as crianças. Tenho dez netos, quatro bisnetos e tenho um puta orgulho porque são tudo macho pra cacete” (CARVALHO, 2016).

A declaração de Barbosa repercutiria negativamente já no evento. Filha do autor, a roteirista da novela, Edmara Barbosa, tentou, sem êxito, interromper o pai e contornar a situação. Dias depois, o diretor artístico da trama Luiz Fernando Carvalho, avaliou o caso como um “um momento infeliz” e acrescentou não entender “como um escritor tão sensível possa ter chegado a este ponto” (VEJA, 2016). Para além da homofobia explícita, a colocação de romancista é interessante de ser analisada por conta da curiosa escolha de palavras, pois se existe uma presença imperativa na ficção de Benedito Ruy Barbosa é essa do “macho pra cacete”.

Essa imperatividade masculina revela-se paradoxal quando se considera a relação intrínseca entre a telenovela e o público feminino; desde os primórdios do gênero, as narrativas e os anúncios comerciais que as entrecortam têm se voltado preferencialmente às mulheres. Tania Modleski (1979) discorre sobre o aspecto narrativo no terreno bastante próximo das *soap operas*, cujas características apontadas são tão semelhantes que servem também à discussão sobre a telenovela³⁵. Segundo Modleski, as *soap operas* contrariam um alinhamento exclusivo

³⁵ Fiske (1999) cita Brown (1987) para descrever a forma das *soap operas*. Todas as características apontadas são presentes também nas telenovelas. São elas: 1. A forma seriada que resiste a um fechamento; 2. Multiplicidade de personagens e plots; 3. Uso do tempo que se assemelha ao tempo real e implica que a ação continua ocorrendo, quer tenhamos a visto ou não; 4. Segmentação abrupta entre as partes; 5. Ênfase no diálogo, resolução de problemas e conversas íntimas; 6. Personagens masculinos que são “homens sensíveis”; 7. Personagens femininas que são profissionais ou poderosas num mundo fora do lar; 8. A casa, ou algum outro lugar com função de lar, como cenário da ação (p. 180, tradução do autor).

ao olhar masculino (teorizado por Mulvey no campo cinematográfico) ao promoverem uma identificação múltipla e cambiante para com os diversos personagens da trama. Essa identificação maleável colocaria o espectador na posição de uma “mãe ideal”,

uma pessoa que possui maior sabedoria do que todos os seus filhos, cuja simpatia é grande o suficiente para abranger as reivindicações conflitantes de sua família (ela se identifica com todos) e quem não possui demandas ou reivindicações próprias (ela se identifica exclusivamente com nenhum personagem) (MODLESKI, 1979, p. 14)³⁶.

Assim, o sujeito enunciatário da telenovela (BETTETINI, 1986) – isto é, o modelo de leitura proposto pelo texto – simula uma perspectiva feminina. John Fiske (1999) reitera essa característica quando diz que “a habilidade de compreender, facilitar e controlar relacionamentos é constantemente mostrada como uma fonte de poder das mulheres” (p. 182)³⁷. Completa que a ênfase atribuída à narrativa enquanto processo fragmentado e reiterativo, “ao prazer como algo cíclico e em curso ao invés de climático e final”, constitui uma subjetividade feminina que contrapõe o prazer masculino (FISKE, 1999, p. 183)³⁸. A amplitude e a capacidade de empatia desse olhar materno mina a crença comum de que *soap operas* e as telenovelas são produtos estritamente conservadores, pois essa “mãe ideal” “é liberal *par excellence*”: “O espectador/mãe, identificando-se com cada personagem por sua vez, vê o quadro como um todo e estende sua simpatia a ambos, o pecador e a vítima” (MODLESKI, 1979, p. 15)³⁹. Em contrapartida, a forma narrativa acomoda um ranço conservador da ideia de maternidade, que, apoiado em características como a morosidade e a disjunção em blocos e capítulos, cria um ritmo dialoga diretamente com a rotina das donas-de-casa, público que permanece central nas reflexões (e pretensões) comerciais da telenovela.

Enquanto produto comercial, a telenovela está vinculada a uma parcela idealizada do público feminino, cuja noção particular e cultural de “ser mulher” (SIFUENTES, 2014) ainda nutre a ideia de manutenção doméstica e familiar. Heloisa Buarque de Almeida (2007) discorre sobre isso ao sustentar que a telenovela tem valorizado personagens “batalhadoras [...] que incorporam alguns valores do meio urbano e cosmopolita”, pois isso atende ao ideal publicitário de atrair uma audiência baseada em popularidade e qualificação (p. 182); contudo, pondera que essas personagens continuam reforçando aspectos “‘profundamente arraigados’ na cultura brasileira, como a figura da mãe que cuida e ama muito seus filhos” (ALMEIDA, 2007, p. 189):

³⁶ Tradução do autor.

³⁷ Tradução do autor.

³⁸ Tradução do autor.

³⁹ Tradução do autor.

“a super-mãe moderna que trabalha fora é um tipo comum nos anúncios do horário nobre, e condiz com as imagens de muitas heroínas de novela” (p. 189), pontua.

Essa valorização da maternidade reaparece no estudo de Lírian Sifuentes, que concorda que as telenovelas “não deixam de relacionar mulheres ao papel primário de mães ou esposas” (2014, p. 988). A identificação mediada pelo olhar materno defendida por Modleski (1979) é, portanto, respaldada por esse constante reencontro com mulheres maternais que pululam as narrativas, e, anterior a isso, com o próprio gênero do melodrama doméstico, que Mulvey já relacionara ao olhar feminino no campo cinematográfico.

O contrassenso da fala de Benedito Ruy Barbosa – reverberado em suas novelas – se dá no fato de que o autor cria um universo de “machos pra cacete” para expô-lo sob um gênero e formato análogos ao olhar da “mãe ideal”, cuja idealização passa pela compreensão subserviente a esses homens mandatários. Essa contradição se evidencia quando se pensa que se por um lado o olhar da telenovela apresenta certo liberalismo, dado por essa “maternidade compreensiva”, por outro, essa empatia não é igualmente retribuída, já que a posição materna recobra muito de um imaginário doméstico e pressuposto por um olhar masculino hierárquico e moralizante, ou seja, trata-se de um domínio onde o patriarcado é quem garante às mulheres essa posição de algum poder (FISKE, 1999, p. 182).

A notoriedade da predominância masculina nas novelas de Barbosa não passou despercebida na primeira exibição de *Renascer*: numa crítica para o jornal *Folha de São Paulo*, Esther Hamburger assumiu que, a princípio, havia sido pautada para escrever sobre os símbolos sexuais masculinos na novela, que, para ela, recuperavam “uma noção já meio antiga de macho” (1993, p. 4), evidente no personagem Damião:

O personagem Damião cresceu levando ao deleite a moça da cidade grande de decadente. Restabeleceu para ela um ideal de sensualidade masculina mais efetivo que aquele inspirado pelo moderno Venâncio, de traços e físico delicados, extirpado da novela na sua impotência (HAMBURGER, 1993, p. 4).

Ana Maria Balogh (1998) também sublinha a primazia desse protagonismo masculino no que recortou como trilogia rural de Benedito Ruy Barbosa, composta por *Pantanal* (1990), *Renascer* (1993) e *O rei do gado* (1996). Para ela, o acanhamento das personagens femininas acontece principalmente na novela de 1996 e se explicitou no público descontentamento da atriz Glória Pires com sua personagem; concebida para ser a vilã da trama, Marieta terminou apagada a ponto de sequer aparecer no último capítulo de *O rei do gado* (p. 15-16).

Em meio à virilidade retratada por Benedito Ruy Barbosa, nem mesmo a maior popularidade de certas personagens garante a retirada de uma comum submissão ao masculino.

Como nota Balogh, os centros desses universos narrativos não são apenas habitados por esses homens, mas também dominados e regidos por eles, sob a complacência desse olhar feminino multi-empático que media a novela. Nas tramas de Barbosa, o pensamento de Modleski, portanto, não anula o de Laura Mulvey, uma vez que esse olhar maternal é tão compreensivo que passa a admirar e se submeter ao andamento desse universo masculino.

Essa capacidade de sintonizar-se à posição ativa do olhar teorizado por Mulvey arraiga valores masculinos em camadas que antecedem as intrigas narrativas. Esse olhar materno apresenta, assim, certa bipolaridade, pois ao mesmo tempo que contém uma curiosidade epistemofílica, continua a ver a existência feminina enquanto imagem, ou seja, sob o regime da escopofilia. Assim, a mulher enquanto presença e corpo permanece sob os códigos da passividade de um objeto que é visto, tendo como observador ocupante da posição masculina essa “mãe ideal” (algo que Mulvey ressalta ser perfeitamente possível). Isso explica inclusive o porquê de a erotização do corpo feminino ser tão bem aceita num produto que tem as mulheres como parcela importante do público-alvo.

Klanovicz (2010) relata que a erotização da mulher na telenovela ocorre desde *Gabriela* (1975) e se acentuou no período da redemocratização, tendo como um dos principais expoentes Juma Maruá, protagonista criada por Benedito Ruy Barbosa na novela *Pantanal* (1990). Além de observar que o reforço da sensualidade serve como artifício para atrair o público masculino, a autora conclui que, entre as duas personagens abordadas, há uma comum “positivação do erotismo [...] firmada em uma atualização do passado idealizado do país, da brasilidade dos excessos sexuais descritos por Gilberto Freyre” (p. 156). Tanto Gabriela quanto Juma recobram uma sensualidade “marcada pela condição ‘natural’ e metaforicamente enraizada no corpo das brasileiras do interior do país” (KLANOVICZ, 2010, p. 154). Consequentemente, ainda que vivam certa liberdade sexual ou social, acabam “aprisionadas pelo olhar masculino em estereótipos que as marginalizam, cristalizando-as como se fossem [...] apenas corpos” (KLANOVICZ, 2010, p. 154). Em suma, ao recuperar certo imaginário ligado a mulher brasileira, a “mãe ideal”, que detém o olhar da telenovela, se aproxima da posição masculina e do “pai ideal” que *Renascer* enaltece.

Essa perspectiva intrincada se desdobra em características que, nas narrativas de Barbosa, impregnam-se em mecanismos menores (como os diálogos) ou maiores, como as nuances das jornadas dessas mulheres. Há, em contrapartida, uma personagem que, a seu modo, contorna o poderio masculino instaurado na trama, estabelecendo um contraponto interessante se comparada às outras: trata-se de Eliana, interpretada por Patrícia Pillar. Convém antes entender as relações de subserviência mais flagrantes na novela, expostas a partir das personagens Mariana, Sandra, Lú e Iolanda.

No caso da protagonista Mariana, como indicado anteriormente, a anuência se dá na construção dramática: passada sua apresentação (quando desponha para a vingança), a personagem se recolhe à sombra do marido, José Inocêncio, e do amor indissolúvel entre ele e Maria Santa. Ao longo de dezenas de capítulos, ela oscila entre a passividade e a reatividade desencadeada por uma ação ou do coronel ou de João Pedro, os dois vértices masculinos do triângulo amoroso. Claro que esses estados dizem respeito às ações dramáticas preponderantes, pois, como lembra Sadek (2008), são raras as vezes em que uma personagem apresentada como protagonista é relegada à latência absoluta⁴⁰. Além disso, por mais que tenha se tornado inócua sobre as intrigas e conflitos, a simples presença de Mariana resultava na produção de discursos que ultrapassavam a camada mais superficial da narrativa: seus figurinos – vestidos de algodão, ora mais ousados ora mais comportados, mas sempre justos no corpo –, retomavam as dicotomias da personagem (menina e mulher, anjo e demônio, salvação e tocaia). Essa dubiedade era também retomada por figuras como Inácia, que não hesitava em afirmar que a Mariana seria a última tocaia preparada a José Inocêncio.

Mariana, como antecipado, só volta a ser uma engrenagem narrativa relevante a partir da segunda metade da novela. Criticada pela imprensa especializada e rejeitada pelo público, tal como Glória Pires, a atriz Adriana Esteves expôs seu desagrado com a personagem (e, anos depois, Barbosa revelou-se magoado com isso), mas permaneceu na novela até o fim.

Tamanha apatia num papel de protagonismo permitiu que o posto de mocinha fosse usurpado por Sandra (Luciana Braga), garota urbana, independente e com ideias avançadas, que desafia o pai, Teodoro, ao se apaixonar por João Pedro, elaborando assim uma trama antiga e recorrente nas novelas – o *plot* de Romeu & Julieta. Sandra, no entanto, passa por uma trajetória de subserviência velada ao longo da novela. A moça provocadora – que inclusive reabre o prostíbulo de Jacutinga, embora não mais com a mesma finalidade –, contrapõe a languidez de Mariana, mas seus modos avançados e, sobretudo, o fato de não ser mais virgem, não passam incólumes aos personagens masculinos, inclusive ao seu par, João Pedro, que, no início da trama, se refere a ela como “quenguinha”.

Uma vez casada, Sandra deixa seu negócio para viver em função da família e do marido, a quem passa a chamar de “meu rei”. O contraste entre esses tratamentos estabelece a submissão do feminino ao masculino patriarcal. A luta da personagem, então, se torna a manutenção da harmonia familiar, constantemente ameaçada pela rivalidade ancestral entre as famílias e, posteriormente, por Mariana, no momento em que há um reempoderamento desta como tipo dramático. Ironicamente, Sandra recai ao costumeiro papel da mocinha sofredora, quando

⁴⁰ Raras, mas não impossíveis: na novela das sete, *Além do horizonte*, o ator Vinícius Tardio, um dos protagonistas iniciais, chegou ao último capítulo sem uma fala sequer

Mariana readquire seu *status* de ameaça. Ao longo da narrativa, as personagens se apresentam, portanto, como potências inversamente proporcionais, pois o destaque de uma depende do recolhimento da outra, ainda que, ao final, a felicidade plena (a família) só se destine àquela que, em prol do amor verdadeiro, opôs-se obstinadamente a Montecchios e Capuletos: Sandra, muito bem defendida por Luciana Braga.

A virgindade, que Ismail Xavier (2003) identifica como um dado melodramático recorrente desde D. W. Griffith, ressurgue também no *plot* de Lú, outra que é constantemente colocada à mercê das forças masculinas: contratada por José Inocêncio, a “professorinha”, interpretada por Leila Lopes, se vê rodeada pelos três filhos do coronel. Apesar de nutrir uma paixão platônica por João Pedro, ela é, no início, cortejada por José Augusto, que logo se afasta, alegando que a professora “é intelectualizada demais para ele” (colocação que sugere um contexto em que a inteligência da mulher não deve sobressair ao do homem). Lú passa, então, a ser cercada pelo galanteador José Bento, que é movido pela possibilidade da conquista. Entretanto, ele vê suas chances desaparecerem ao debochar da castidade da moça.

Filha de uma família paulistana abastada, Lú, que exerce o magistério sob condições precárias por ideologia e amor à profissão (o que configura uma visão televisiva comum do magistério como uma missão voluntária), vai pouco a pouco se desiludindo com os caracteres e empecilhos aos quais está sujeita nesse universo viril. Termina a trama “salva” por Rafael (Kadu Moliterno), um ex-namorado que, como um príncipe encantado (com direito a terno e cavalo brancos), surge nos últimos capítulos para colocar sua pureza à prova e, assim, levá-la ao altar. Mesmo adorada pelos alunos, Lú decide rechaçar seus valores e sua vocação em prol do casamento com um homem cujo caráter ela só encontrara antes em João Pedro. Ainda que distante dos perigos das cidades *griffithianas*, o mundo masculinizado encontrado por Lú não difere muito daquele realocado por Griffith em *The White rose* a partir das *morality plays* – lugar de tentações que devem ser contornadas, proeza que a “professorinha” cumpre com êxito por toda a novela (XAVIER, 2003).

A comparação entre as situações de Sandra e Lú constitui um cenário sobre a mulher vista desse lugar masculino (e machista): enquanto a liberdade sexual da primeira atribui a ela o apelido pejorativo de “quenguinha”, o resguardo da segunda a torna antiquada. Essa dicotomia contrapõe um discurso no qual a vida sexual da mulher e seus prazeres devem estar submetidos ao matrimônio, e outro que as desprende dessa obrigatoriedade, mas que ao mesmo tempo parece afastá-las das “boas escolhas morais” (não fosse sua virgindade, Lú poderia deixar-se seduzir por um conquistador barato como José Bento). Dessa contraposição surge a síntese de um terceiro discurso, que garante à mulher a liberdade e o prazer sexual, desde que

agregados ao matrimônio. Ou, como vulgariza um velho ditado misógino, “dama na rua, puta na cama”.

Se os discursos da moral masculina em torno de Sandra e de Lú aparecem inatingíveis por qualquer crítica (até porque não são discursos tão explícitos, mas diluídos ao longo da novela), o mesmo não ocorre com Iolanda. A personagem de Eliane Giardini é o instrumento mais evidente criado por Benedito Ruy Barbosa para propor uma crítica até que bastante didática a esse universo masculino. Mas o macho colocado em xeque é ninguém menos do que o vilão.

A subserviência de Iolanda não se dá em sua constituição enquanto peça narrativa (como acontece com Mariana), nem no domínio do subtexto (como com Sandra e Lú), pois aparece muito clara na trama. Casada com Teodoro – o mais machista e mau-caráter entre os homens da novela –, ela encarna a esposa que se desdobra entre lavar, cozinhar e cuidar da casa. Humilhada em diversos aspectos, Iolanda – cujo verdadeiro nome só é revelado no capítulo 74 –, é eclipsada inclusive em sua identidade por conta do apelido pejorativo dado pelo marido: “Dona Patroa”, uma assimilação de “Dona Bruaca”, personagem de Ângela Leal em *Pantanal*.

A independência de Sandra, ainda que parcial, é necessária para a emancipação da mãe, que tenta intervir em favor da filha quando Teodoro a expulsa de casa. É numa dessas mediações que a então Dona Patroa promete deixar o coronel, que, por sua vez, a ameaça com violência física. Iolanda, numa das primeiras vezes em que não recua, responde que o marido só é valente em duas ocasiões: ou com mulher ou quando está por trás de uma tocaia. É depois dessa réplica que ela abandona o marido, deixando-o não menos surpreso. Teodoro, mais tarde, reclama: “a infeliz nem me deixou a janta feita”, mas emenda que homem que sabe fritar dois ovos não precisa de mulher, a não ser na cama. Exacerba, assim, sua posição misógina, já antes muito bem delineada.

No capítulo 80, Teodoro procura a esposa dizendo estar disposto a dar a ela uma nova oportunidade, numa ação que sublinha uma crença de que as regras do relacionamento continuam administradas por ele, ou seja, pela parte masculina. Mas Iolanda não aceita mais essa posição e retruca não ter pedido oportunidade alguma. Uma rápida tentativa de reconciliação até acaba acontecendo mais adiante, mas essa reaproximação tem préstimos claros à narrativa: o retorno de Iolanda ao lar serve apenas para que ela auxilie Joantina a livrar-se dos assédios de Teodoro; trata-se, assim, de uma estratégia armada e regulada pelo feminino. Encerrada essa intriga, ambas partem para viverem na casa de Jacutinga; cenário de acolhimento para vários personagens, o prostíbulo, mesmo desativado, continua abrigando mulheres que foram, de alguma forma, expulsas de suas casas (o mesmo ocorre com Maria Santa, na primeira fase). Livre do assédio do coronel, Joana arruma um novo emprego antes de

Tião e o marido se sente humilhado por isso. Já Iolanda, também liberta da submissão ao cônjuge, inicia um caminho de redescobertas que vai da autoestima à sexualidade. Ao final da trama, tem um desenlace feliz ao lado de Sr. Rachid, o “bom homem [...] prudente, cuidadoso e verbal”, que fala “sobre sentimentos e pessoas e raramente expressa sua masculinidade em ações diretas” (FISKE, 1999, p. 186).

O poderio constituído ao masculino não está impregnado apenas nos grandes alicerces narrativos; mecanismos menores, como os diálogos, reiteram essa preeminência na trama. No capítulo 44, ao explicitar para Mariana a desconfiança que tem dela, José Augusto diz que “o bicho mulher engana muito”. Já no de número 56, durante uma conversa entre mãe e filha, Iolanda lembra que foi criada para ser esposa: “eu aprendi que mulher casada tem que dar graças a Deus quando o marido ainda volta pra casa”. Fora desse contexto de completa servidão da mãe, Sandra conclui: “minha mãe foi a quenga mais barata dele [Teodoro]”. Personagens pouco – ou nada – subservientes não se desvencilham desse domínio masculino impregnado na trama: quando pensa em acertar as contas com Damião por causa do caso extraconjugal com Eliana, a arretada Ritinha é instruída por Inácia a “bancar a cega, surda e muda”, algo que a cozinheira mais velha define como “a sabedoria da mulher casada”. Nem mesmo Eliana, uma espécie *femme fatale* do agreste e uma das mais ativas presenças femininas da trama, escapa do comentário misógino do então marido José Venâncio, que a acusa de ser um potencial adúltera por conta do cuidado que ela tem com o próprio corpo.

Rivals na disputa pelo mesmo homem, Ritinha e Eliana são aquelas que mais se opõem à vigência do universo masculino e às ações que reprimem o feminino. Ritinha, por exemplo, rejeita manter relações sexuais com o Damião ao descobrir o caso dele e Eliana, e retruca a traição ao envolver-se premeditadamente com José Bento. No capítulo 185, ela aparece assustada na casa do patrão após ter sido agredida por Damião. Porém, ao contar a história toda a José Inocêncio, assume que sofrera a agressão após disparar uma arma contra o jagunço, que queria fazer valer seus “direitos de marido”. Cabeça desse universo patriarcal, José Inocêncio chega a ponderar sobre os tais “direitos” de Damião, mas é interrompido por Inácia, que revela o flagra de Ritinha no marido: não um flagra qualquer, mas na cama do casal, ou seja, no espaço sagrado do matrimônio. É só diante dessa maculação do lar que o coronel desiste de interceder pelo empregado.

Ritinha falha no manejo da arma, o que coloca uma impossibilidade de ela como mulher assumir um artefato de força vinculado ao imaginário masculino (Fiske coloca armas e veículos como “extensores de pênis” [1999, p. 210]). Ao devolver a traição, ela usa o corpo como arma; Fiske cita Davies (1984) e completa que “se o corpo da mulher e a sexualidade são tudo o que o patriarcado permite a elas [...] então é isso que elas usam contra os homens” (1999, p. 184).

O corpo feminino é constituído então como força, numa situação que a telenovela herda do *soap opera*. O caso de Ritinha enquanto mulher negra torna essa questão mais complexa já que, se por um lado o corpo é uma força que garante a ela algum poder nesse ambiente patriarcal, por outro, representa uma idealização de sensualidade que Piscitelli (*apud* KLANOVICZ, 2010, p. 148) demarca como associada às negras brasileiras, descritas como “passional, sensual, voluptuosa, até imoral, mas também ingênua e amorosa”. Suas ações, entretanto, pairam ainda em torno de Damião, uma vez que, embora haja atração sexual em seu caso com José Bento, essa relação se implementa mais como uma oportunidade de retrucar a traição. Ou seja, seus atos desafiadores apresentam avanços de uma feminilidade marginal, mas que surgem como uma resposta à impossibilidade de manter-se numa feminilidade hegemônica.

A vivência desse caso extraconjugal é também a ousadia de Eliana, que se casa com Teodoro apenas para viver as benesses da posição de “esposa do coronel”; e é ela a mulher que melhor usa o próprio corpo como forma de garantia de poder. Apesar das constantes interpelações, ela consegue sempre contornar as desconfianças do segundo marido, enganando-o inclusive sobre a paternidade do filho que espera de Damião. Retrutada como interesseira e dissimulada, Eliana é um ponto fora da curva nesse universo, pois, ao final, seu caráter sempre posto como duvidoso, não é moralizado. Pelo contrário, é recompensada justamente pela maneira ativa como se coloca para dar manutenção ao poder conquistado: após a morte do marido, ela assume os negócios e se auto intitula “coronela”.

Na verdade, Eliana alcança um lugar no topo dessa hierarquia cordial ao conquistar para si um lugar mais próximo ao imaginário em torno da posição masculina (reiterada pelo título que ela própria promove), mas tal realocação não efetiva mudanças estruturais nesse universo. Damião reaparece como elemento-chave nessa relação e, socialmente, ele permanece em seu lugar de braço-forte do mandatário. Desta forma, sua posição se atualiza diante de uma figura de poder incomum nesse universo, porém, a informação de que a relação invade o âmbito doméstico ativa a suposição de que essa atualização dada na esfera pública não se perpetua no privado. Ou seja, no imaginário coletivo em torno do casal, é provável que o masculino ainda prevaleça.

Os entrecchos narrativos descritos expõem que o feminino, além de subjugado, é continuamente colocado sob suspeita. Essa desconfiança generalizada se corporifica sobretudo em Buba, a personagem intersexo, cujo “ser mulher” várias vezes é questionado. Em um ambiente tacanho, marcado pelo tradicionalismo patriarcal, pela desinformação e pelo atraso na discussão de determinados temas, a incompreensão e as inseguranças acerca de Buba partem tanto dos homens quanto das mulheres. Quando, no capítulo 43, a condição de Buba é explicada à Teca, a menina solta – “eu não tô entendendo é nada. Dona Buba não é mulher, não é bicha,

não é travesti. É o que então?”. Já José Inocêncio, ao confrontá-la, no capítulo 65, fala – “A vida pra mim é uma coisa muito simples: homem é homem, mulher é mulher”.

É, por outro lado, surpreendente a pretensão pedagógica que Benedito Ruy Barbosa atribui à temática intersexo, sobretudo considerando a posterior declaração dada pelo autor na coletiva de imprensa de *Velho Chico* e a maneira majoritariamente submissa como ele retrata o feminino em *Renascer*. Passado o suspense em torno do segredo da personagem, a questão do intersexo foi abordada na novela sem maiores aprofundamentos do ponto de vista científico, mas ainda assim com maior naturalidade do que teve nas repercussões junto à imprensa: numa crítica para a Folha de São Paulo, Luís Antônio Giron decretou que “Buba expõe a fragilidade da lei e agiliza o processo de amoralização das relações entre personagens de ‘Renascer’. Ela corrompe a noção de família.” (GIRON, 1993, p. 18). Já o texto de Marcelo Migliaccio para o mesmo jornal era apelativo desde o título: “A aberração que seduz o público das 20h” (MIGLIACCIO, 1993, p. 10-11).

Ainda que com parcimônia nos detalhes (“as particularidades físicas de Buba são um segredo que nem entre autor e atriz de explicitam” [MIGLIACCIO, 1993, p. 10-11]), a intersexualidade de Buba foi, por vezes, abordada pelo ponto de vista da medicina, em explicações dadas por José Augusto, o “filho doutor” de José Inocêncio. Ainda assim, nessas cenas, o caso amoroso entre os personagens logo dissipava a explicação; delicada, a pauta era mediada pelo romance, que, se por um lado reforçava o “ser mulher” de Buba, por outro, restituía a José Augusto uma masculinidade que restringia à Buba um certo ideal de feminilidade: Buba era “muito mais mulher que Eliana”, garante o médico no capítulo 64.

A matéria da *Folha de São Paulo* delineia essa feminilidade ao atribuir o sucesso de Buba pela caracterização “delicada, doce e frágil”, dada tanto na interpretação da atriz quanto no desenho da personagem, cuja intersexualidade, ainda que não completamente assimilada, era respeitada por reiterar uma feminilidade hegemônica, submetida à masculinidade do homem cordial. Não é à toa que, quando apresentado a ela, José Inocêncio decreta que Buba será a primeira nora a lhe dar um neto.

Desde o início da trama, quando ainda é amante de José Venâncio, Buba é apresentada como companheira, carinhosa, compreensiva e sempre à espera do amado. O extremo oposto, portanto, de Eliana, que cercava o então marido de chantagens emocionais. Quando perde o emprego (capítulo 15), Buba encara o fato como positivo, pois, assim, pode se dedicar às prendas do lar. O desejo da maternidade (e de concretizar a predição do sogro) – que a conduz a uma série de peripécias que a vinculam à Teca –, vem impregnado de um discurso machista que não cabe nem a um patriarca “modernizado” como José Inocêncio: quando visita a casa de

adoção, ela estipula – “quero um menino homem, como se diz. Mas se for mulherzinha, tudo bem”⁴¹.

É provável que o sucesso de Buba esteja menos na polêmica da condição intersexo e mais nessa superfície, que exhibe uma feminilidade hegemônica como nenhuma outra dentro da trama; uma personagem paradoxal, portanto, criada por um autor também cheio de contradições. Embora as demais personagens aqui elencadas também se submetessem à regulação de forças masculinas, Buba preenche a maioria das reivindicações do universo másculo e viril estruturado por Benedito Ruy Barbosa: concatenava beleza, delicadeza e meiguice, se vestia e se maquiava de maneira adequada, e aguardava “seu homem” à porta de casa. Além disso, seus levantes e insubmissões intencionam unicamente o sonho da maternidade e o bem-estar familiar. Ou seja, Buba tem alma e vocação para Dona Patroa. Por isso mesmo, ela se torna uma espécie de encarnação da “mãe ideal” teorizada por Modleski, e sua aceitação pode-se explicar também por essa óbvia identificação com o olhar materno, que mascara e conduz a vista do espectador da telenovela.

Embora a colocação de uma intersexo atenuasse uma normatividade da cisgêneridade na telenovela, *Renascer* dá continuidade a um discurso de feminilidade hegemônica, cuja submissão ao masculino se vincula bem a esse quadro de cordialidade, embora não deixe de apresentar contradições (além das já apontadas, outras serão pontuadas na discussão estilística). Essa relação condiz com o próprio olhar construído, dotado de uma curiosidade feminina (o que retoma o pensamento de Laura Mulvey), mas que não deixa de recair na capacidade de empatia apontada por Modleski, que condiciona essa feminilidade a uma instauração materna. Em *Renascer*, o olhar materno da telenovela é deslocado do espaço doméstico feminino para um domínio em que a força patriarcal se apresenta em potência elevada. Essa visita assimila a curiosidade inquieta de um olhar que tem aqui uma rara permissão de extrapolar seus limites. Contudo, o faz sem abrir mão da complacência típica da “mãe ideal” e, principalmente, explicitando uma reverência encantada por esse universo que se abre a ver. Em suma, a “mãe ideal” deixa de olhar a própria casa para voltar à fazenda do “pai ideal”. Aqui restrita ao âmbito da narrativa, essa correlação entre feminino e masculino reaparecerá na abordagem estilística realizada adiante.

5. Da Casa-grande cordial à democracia racial eletrônica

⁴¹ Esse discurso se repete em *Velho Chico*, quando a primeira esposa do coronel sacrifica a própria vida para dar à luz ao desejado filho homem.

Para Sérgio Buarque de Holanda, a cordialidade sobrepõe a ordem familiar à política (MONTEIRO, 2015, loc. 1703). Em *Raízes do Brasil*, Holanda vislumbra na urbanização e na modernidade, meios para uma necessária inversão desses vetores. É preciso sublinhar a escolha da palavra: inversão, não conciliação. Para Holanda, só a proeminência da ordem pública pode conduzir à superação do homem cordial. Cordialmente oposto (dada a proximidade entre os autores) está Gilberto Freyre (2001), cujo posicionamento ficou conhecido pelo caráter conciliador.

Em um dos capítulos de *Signo e desterro* (2015), Pedro Meira Monteiro confronta os pensamentos de Holanda e Freyre, sobretudo a partir da ideia de urbanização presente em *Raízes do Brasil* e *Sobrados e mucambos*. Todavia, uma vez que nosso objetivo é de destrinchar o homem cordial, o célebre *Casa-grande & senzala* será aqui de maior utilidade; interessa-nos analisar o assentamento da cordialidade e de suas marcas decorrentes no que Holanda chamava de “raízes rurais da sociedade brasileira” (MONTEIRO, 2015, loc. 1360).

Embora contrapostos por suas conclusões, os pensamentos de Holanda e Freyre se tangenciam em muitos pontos. Da temática em torno da sociedade agrária ao impressionismo ensaístico (MONTEIRO, 2015, loc. 1406), a proximidade é um valor governante que atravessa do estilo ao conteúdo das obras, sempre significando aquilo que é íntimo, que aponta ao coração, que celebra uma “zona superficial de confraternização” (loc. 1748). É essa zona de afetos aparentes que Holanda propõe superar; é dela também que surge o mito da “democracia racial”, reverberação do pensamento de Freyre.

Segundo Monteiro (2015), a característica conciliatória de Freyre começa em sua própria herança patriarcal (loc. 1500), responsável por compor um ponto de vista de quem “viu o Brasil do alpendre da casa-grande” (loc. 1497). Monteiro faz a ressalva de que “[...] deveria somar-se a observação de que ele [Freyre] não se limitou a tal espaço, embora sem dúvida sua visão seja devedora de uma sensibilidade que ele ao mesmo tempo pretende criticar e resguardar” (loc. 1500). A ideia de que Freyre “não se limitou a tal espaço” interessa, pois só o desprendimento do “alpendre” garantiria o que Holanda veio a chamar de “‘visão próxima’, amorosa até na repulsa” (loc. 1543), dotada de um zelo fervoroso e nostálgico “em favor da preservação dos estilos e valores regionais em todo o Brasil” (loc. 1543). A nostalgia será ingrediente determinante na construção conciliadora dessa visão tipicamente cordial, que desponta em inúmeros momentos de *Casa-grande & senzala*.

O Brasil de *Casa-grande & senzala* (2001) é o mesmo do homem cordial de Sérgio Buarque de Holanda, mas Freyre esmiúça as pequenas engrenagens desse Brasil, debruçando-se sobre as relações de intimidade propiciadas pela proximidade dos microcosmos das fazendas. Ao recuperar as convivências reguladas pela escravidão, Freyre, da nostalgia de seu alpendre,

relata sua visão impregnada por essa proximidade, que salienta uma suposta “doçura nas relações de senhores com escravos domésticos, talvez maior no Brasil do que em qualquer outra parte da América” (2001, p. 406). Esse olhar cordial se explicita principalmente quando se refere à mulher negra:

Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado. Da mulata que nos tirou o primeiro bicho-de-pé de uma coceira tão boa. Da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, no ranger da cama-de-vento, a primeira sensação completa de homem. Do muleque que foi o nosso primeiro companheiro de brinquedo. (FREYRE, 2001, p. 343).

Freyre enumera ao longo da obra causos que retratam a convivência próxima entre a casa-grande e a senzala. O fato da intimidade dessas relações encontrarem síntese na mulher negra salienta o traço patriarcal como regulador social. Incluído nesse contexto, Freyre observa, por exemplo, as vestes das “pretas doceiras” e “vendedeiras de aluá”, “algumas delas amantes de ricos negociantes portugueses” (2001, p. 369), assim como as formas das “mulheres culatronas” de “redondezas afrodisíacas” do sul da África (p. 370). E se a religião atuava numa assimilação espiritual, uma vez que realizava “uma profunda confraternização de valores” (2001, p. 409) ao aproximar os escravos dos “padrões de moralidade” dos senhores (p. 408), eram os encontros sexuais entre senhores e escravas que consumavam essa proximidade corpórea, e que, segundo Freyre, abastecia a própria escravidão.

Freyre diz que não há escravidão “sem depravação sexual” (2001, p. 372). Com isso, ressalva que não é a negra a culpada pelo que chama de “corrupção da vida sexual da sociedade brasileira” (2001, p. 372), mas sim o próprio sistema escravocrata. Essa constatação certa se complica pois, se por um lado o autor reconhece a proeminência de um sadismo que reforça o caráter do negro enquanto mercadoria (“O que se queria era que os ventres das mulheres gerassem. Que as negras produzissem muleques” [p. 373]) e a sociedade hierarquizada sob as vontades dos patriarcas, por outro, não deixa de relativizar a culpa dessa elite de homens: “superexcitados sexuais foram antes esses senhores que as suas negras ou mulatas passivas. Mas nem eles: o ambiente de intoxicação sexual criou-o para todos o sistema econômico da monocultura e do trabalho escravo, em aliança secreta com o clima” (2001, p. 425-426).

O discurso *freyriano* se equilibra nesse “morde e assopra” que a tudo relativiza: a culpa é menos da elite rural do que de um sistema herdado e, aparentemente, inescapável; a escravidão é um problema social cruel, mas que no Brasil foi atenuado pelas relações de intimidade. A própria nostalgia afetiva que atravessa do conteúdo ao estilo da escrita de Gilberto Freyre adere

a uma cordialidade, que camufla uma característica constante dessa estrutura social – o sadismo, a perversidade.

A posição das mulheres brancas nessa estratificação ilustra esse traço: reservava-se a elas o casamento precoce e a “submissão mulçumana diante dos maridos” (2001, p. 393-394), “machos insaciáveis” que colhiam “do casamento com meninas todo um estranho sabor sensual” (p. 413), mas “não gostavam de casar para toda a vida” (p. 364). Essa escravização sexual das mulheres brancas contraposta à libertinagem dos maridos se desdobrava em circunstâncias diversas: se para as sinhás era comum a ocorrência do “rancor sexual” (2001, p. 393), que estimulava o sadismo “descarregado sobre as mucamas e molecas em rompantes histéricos” (p. 394), para as filhas sinhasinhas, essas mucamas se tornavam cúmplices na “vida sentimental” a ponto de orientá-las “nos mistérios do amor” (p. 395).

Em seus questionamentos ao pensamento freyriano, Carlos Guilherme Mota (1985, p. 66) assinala áreas problemáticas de Gilberto Freyre, destacando a tendência a uma dispersão do conflito social a partir da inserção exagerada dessa tutela familiar:

Apesar de trabalhar com duas categorias sociais bem definidas – os senhores e os escravos – não são as classes ou as raças que comandam o processo: a tarefa, com frequência, não se desenvolve no sentido de precisar, de definir contornos sociais, mas de imprecisá-los, de matizar a regra geral em tantos exemplos quantos sejam necessários, justamente para indefinir os contornos dos grupos sociais (MOTA, 1985, p. 67).

Como Monteiro, Mota reposiciona o ponto de vista de Gilberto Freyre “no alpendre” quando lembra que o próprio autor afirmava “ser a história social da casa grande a história inteira de quase todo brasileiro” (1985, p. 57). Assim, é confessional a síntese de um Brasil a partir da vista da Casa-grande. Se a escrita afetiva borra os contornos do mundo, é porque Freyre retorna à própria casa (ao Brasil, após anos no exterior) para discursar sobre os limites entre ela e o mundo. A prolixidade da escrita passa pelo exagero citado por Mota para pender a uma organização ensaística difusa, que se interessa mais em colocar as informações do que em compartimentá-las.

Para Mota, uma das conclusões mais evidentes de *Casa-grande & senzala* é de que o “‘regional’ não deixa de ser ‘nacional’”, no sentido de que “a matriz-básica da organização social em todo o Brasil é a mesma, apoiada num certo tipo de miscigenação realizada na ordem patriarcal” (1985, p. 58). Essa colocação, analisada em partes, se desdobra numa série de questões pertinentes. A primeira delas está na assimilação daquilo que é regional para a construção de uma identidade nacional; construção que se baseia numa inversão: enquanto o cultural se torna epidérmico, pois externa tudo que é exótico, o social se torna nuclear, uma vez

que prima por essa uniformidade organizacional familiar. O segundo ponto importante está na questão da miscigenação, essencial para o mito criado a partir do pensamento *freyriano*. Finalmente, há a importância dessa ordem patriarcal, que mantém no cume da pirâmide esse patriarca-homem cordial.

Freyre não associava a figura do senhor à cordialidade, até porque *Raízes do Brasil* sucede a *Casa-grande & senzala*, mas estabelece muitas das peças que vieram a ser analisadas por Holanda de uma conjectura mais “distante”. É como se Freyre visse as micro engrenagens desse sistema e Holanda identificasse o todo. Holanda se contrapôs a esse todo, visto que defendia a superação do homem cordial e, conseqüentemente, do patrimonialismo. O caráter conciliador de Gilberto Freyre, por outro lado, propiciou o conceito tão conhecido quanto criticado da democracia racial.

Tanto a origem da expressão quanto a utilização desta por Freyre são controversas, como discute o artigo jornalístico de Sereza (2010)⁴², mas é fato que o termo não aparece em *Casa-grande & Senzala*. Disseminou-se, porém, atrelado a esse valor conciliador *freyriano* para, então, ser lapidado como um mito nacional. Para defender uma suposta ausência do preconceito racial no Brasil, o conceito de democracia racial manobra muitos dos apontamentos de Freyre, sobretudo a convivência íntima entre a casa-grande e a senzala e a miscigenação entre brancos e negros como resultante desse processo.

Florestan Fernandes (2013) defende que o mito da democracia racial serve à manutenção de uma classe dominante, uma vez que, ao diluir os efeitos da escravidão, isenta o branco “de qualquer obrigação, responsabilidade ou solidariedade morais” (loc. 4427), ao passo que culpa o negro por sua má-sorte nos períodos de pós-abolição e urbanização, uma vez que, a partir daí, estavam garantidas oportunidades igualmente acessíveis a todos. Persiste, portanto, a característica *freyriana* de diluição, o borrão dos contornos. Fernandes pontua que a chamada democracia racial agia em nome “de uma igualdade perfeita de futuro”, mas que acorrentava “‘o homem de cor’ aos grilhões invisíveis de seu passado, a uma condição sub-humana de existência e uma disfarçada servidão eterna” (FERNANDES, 2013, loc. 4389). Ou seja, havia no mito a manutenção de uma ordem pré-constituída entre raça dominante (brancos) e raça submetida (negros).

A televisão assimila o mito da democracia racial, sobretudo na telenovela. Joel Zito Araújo discorre sobre essa assimilação em *A Negação do Brasil* (2004), estudo que se desdobrou em livro (a primeira edição foi lançada em 2000) e documentário (2001). Além da pouca representatividade do negro nas telas, que constituiu o que Araújo apelida de uma

⁴² O artigo de Sereza, escrito no ano em que Freyre foi homenageado pela FLIP, traça uma breve síntese das controvérsias em torno do surgimento e uso da expressão.

“estética sueca”, o autor ressalta o comum posicionamento do negro em papéis de subordinação. No documentário, o lapso nas falas de dois diretores expõe a questão de forma contraditória.

O primeiro depoimento é do diretor Herval Rossano, que conta sobre o *casting* de Lucélia Santos para a personagem-título do sucesso *A Escrava Isaura* (1976). Segundo ele, a escalção “foi uma coisa de intuição”, que aconteceu sem ponderar se a personagem deveria ser negra ou não; para Rossano foi uma “coincidência a escrava Isaura ser tão branca quanto Lucélia” (A NEGAÇÃO... 2001). Araújo, no entanto, lembra que a versão televisiva da escrava branca fora herdada do romance que inspirou a obra, do autor abolicionista Bernardo Guimarães. Para discutir as pressões sob as quais romancistas abolicionistas eram submetidos, cita David Brookshaw: “O escravo, em certas situações, tinha que ser retratado na cor branca, a fim de provar uma exceção à regra para não ofender suscetibilidades de um público leitor fundamentalmente pró-escravatura” (BROOKSHAW *apud* ARAÚJO, 2004, p. 202). Araújo completa que naquela época, “a associação de negritude com beleza, inocência e pureza era inimaginável para todos os brancos, os potenciais consumidores de romances” (2004, p. 203). Vislumbra-se, portanto, uma ancestral oposição entre o negro e o consumo, suposta incompatibilidade que a televisão vai absorver sem cerimônias.

É Walter Avancini quem, adiante no documentário, contrapõe o depoimento de Rossano ao comentar a escalção de Sônia Braga para a protagonista-título de *Gabriela*. Nas palavras de Avancini, Gabriela, “em princípio, deveria ser uma atriz negra ou mulata”; entretanto, após testar cerca de oitenta atrizes negras, o diretor concluiu que “não havia no mercado, realmente, ninguém preparado, nenhuma atriz preparada para isso”. A desculpa de Avancini se esvai logo na declaração seguinte, quando assume que “outro fator que afastou o negro da televisão é o mesmo fator que sempre afastou o pobre da telenovela”. “Enfocar isso não seria conveniente do ponto de vista de marketing” para a emissora, diz, antes de completar que “a classe menos favorecida não era uma boa estética para a televisão”. Patrocinador do modelo de televisão privada, o mercado publicitário endossa essa visão, como demonstra o depoimento dado por um profissional de criação à Heloísa Buarque de Almeida: “Porque ainda no Brasil, a cor negra é sinônimo de pobreza [...] Vão achar que é produto para pobre. Para a classe C. E ninguém quer ter produto para pobre” (ALMEIDA, 2003, p. 113).

Ao se desvencilharem da questão da raça, Avancini e Rossano operam um típico discurso da democracia racial; sobretudo a fala de Rossano, que finge que a supressão da protagonista negra foi uma desatenção, um acaso. Porém, o depoimento final de Avancini descortina o mito e expõe o racismo, a princípio contido em discursos que responsabilizam a “coincidência” e o “mercado”.

Título importante na história da telenovela, além de um dos mais exportados pela Globo, *Escrava Isaura* contava a luta abolicionista com os escravos negros relegados aos papéis de coadjuvante, ou seja, “pouco refletiu a cultura e a resistência negra à escravidão” e fez uma “leitura do regime escravocrata, a partir do olhar de quem estava na casa-grande” (ARAÚJO, 2004, p. 211). Em suma, uma leitura *freyriana*. Araújo destaca ainda que libertação no último capítulo se dá mais pela benevolência do senhor branco do que pela luta dos negros. O discurso de uma suposta casualidade na escalação de uma atriz branca como protagonista de *Escrava Isaura* expõe um traço do racismo brasileiro, sobre o qual o autor fala em outro artigo:

Nosso preconceito racial atém-se mais às aparências, às marcas fenotípicas; quando mais traços físicos de negros mais problemas, diferente do preconceito racial de origem norte-americano, em que uma gota de sangue negro é fator de exclusão, independentemente de a pessoa ter mais traços brancos do que negros (ARAÚJO, 2008, p. 983).

Essa preocupação fenotípica da televisão já estava cordialmente colocada em Gilberto Freyre: entre as muitas descrições físicas, Freyre afirma, por exemplo, que a estatura elevada das negras sudanesas lhes atribuía características aristocráticas (2001, p. 370). Ou seja, novamente o parâmetro de comparação é a aristocracia, a casa-grande. O descuido de Walter Avancini e o caso *Escrava Isaura* exemplificam esse racismo “estético”, enquanto o racismo norte-americano é bem ilustrado no filme *Imitação da vida* (1959), de Douglas Sirk. Na trama, Sarah Jane (Susan Kohner), cujo fenótipo é de mulher branca, não somente se envergonha da mãe negra – a empregada Annie (Juanita Moore) –, como esconde o quanto pode o parentesco da comunidade em que vive. Em uma das cenas mais fortes do filme, a descendência negra é descoberta por um namorado e Sarah Jane é covardemente agredida. Embora aborde a questão racial com bastante profundidade, o filme de Sirk não dispensou um dos estereótipos comuns ao negro; Annie recuperava figuras como a *Grandmama* de *O Vento levou* (1939) e outras *mammies*, cujas funções eram sempre de escravas ou empregadas íntimas e afetuosas.

Representada pela mulher negra “de vontade forte, irritável”, “mas intensa em sua maternidade”, a *mammie* é o estereótipo do negro mais retomado pela televisão brasileira (ARAÚJO, 2004, p. 50). Ela reaparece com tal proeminência entre os personagens negros de *Renascer*, que servirá de abertura à análise da representação dos negros na novela de Benedito Ruy Barbosa.

5.1. O Negro em *Renascer*

É Inácia (Chica Xavier), a cozinheira de José Inocêncio, quem representa a *mammie* de *Renascer*. Tipo antigo na televisão, a *mammie* surge como presença notória em *O Direito de nascer*; a personagem Mamãe Dolores tornou-se um grande sucesso na interpretação de Isaura Bruno. Entretanto, teve seu expoente mais notável na personagem Tia Anastácia, do infantil *Sítio do Picapau Amarelo*. Em *Renascer*, Inácia retoma essa figura, ajustando-a ao papel da “negra velha” (FREYRE, 2001), que “ocupava o lugar de honra no seio das famílias patriarcais” (p. 406). Inácia não escapa a essa situação: querida pela família, ela goza da intimidade e da confiabilidade dos patrões a ponto de juntar-se à mesa durante as refeições. Provida dos conhecimentos populares – e por isso grande contadora de histórias (p. 386) –, seus conselhos sábios são quase sempre ouvidos; especialmente por José Inocêncio, a quem previne os perigos por meio de sua clarividência protetora.

É nessa associação espiritual que ocorre a primeira adaptação de Inácia em prol de uma certa esterilização do exótico: diferente das “negras velhas” *freyrianas*, o zelo clarividente e a sensibilidade da personagem não mencionam religiões, rituais ou magias africanas. Pelo contrário, Inácia é devota de Nossa Senhora Aparecida (assim como a primeira patroa, Maria Santa) e tem repulsa ao exu que José Inocêncio guarda na garrafa. Portanto, não há a partir dela uma real abertura para a discussão do sincretismo religioso, preponderante na formação das religiões afrodescendentes. Na narrativa, sua sensibilidade metafísica serve mais para evocar as aparições fantasmagóricas (inclusive o “miolo do boi”, que retoma o rito popular do Bumba) e para antecipar os perigos preparados ao herói. O papel de conselheira, que se alterna entre “doméstica fiel” e “anjo da guarda” (ARAÚJO, 2004), garante com que Inácia ocupe um lugar privilegiado dentro do cenário principal da novela (a casa-grande), o que remonta um costume da escravidão: a integração do negro que presta “serviço doméstico mais fino”, “mais íntimo e delicado” (FREYRE, 2001, p. 406) ao seio familiar. O estereótipo da *mammie* também reelabora o que Freyre chama de “mães-pretas”, “a quem se faziam todas as vontades” (FREYRE, 2001, p. 406).

Diante dessa proeminência de Inácia no seio familiar, é pertinente pensar a maneira como ela ocupa a Casa-grande fisicamente. Ou melhor, como ela não ocupa, já que, embora íntima para circular por todos os cômodos, na maioria das cenas está restrita ao lugar da labuta, à cozinha. O quarto, por outro lado, restitui a ela a posição de destaque na família, visto que contraria o cômodo ínfimo reservado às empregadas nos espaços urbanos (o que reitera a celebração do modelo da novela). Entretanto, com a chegada de Teca à fazenda, é Inácia quem

tem que abrir mão do quarto individual para dividi-lo com a menina de rua; um encontro entre personagens marginalizados simbolicamente forte.

Inácia não tem uma história própria; ela até chega a ter um pequeno arco de conflito envolvendo sua saúde, mas a trama vai se diluindo até desaparecer. Contudo, a posição de centralidade narrativa rende a ela tempo de tela um pouco maior do que os dos outros personagens negros. Zinho Jupará (Cosme dos Santos), por exemplo, é limitado à função de ser braço-direito de João Pedro, a quem chama de “irmãozinho”. Vive, portanto, o estereótipo do jagunço, também destacado por Araújo (que, inclusive, insere uma cena do personagem no documentário). No final da trama, Zinho inicia um romance com Lurdinha; relação que é apresentada com um *subplot* cômico e ocupa pouquíssimo espaço da narrativa. A ação mais relevante do personagem surge no final da novela, quando é revelada a cumplicidade que tem com Mariana no assassinato de Teodoro, o que reforça o estereótipo de jagunço.

No caso de Ritinha (Isabel Fillardis), já foi aqui colocada sua adequação ao estereótipo da negra sensual, que representa certo imaginário de exotismo da sensualidade brasileira. Como bem destaca o artigo de Luciana Klanovicz (2010), essa sensualidade televisionada tem em Gabriela (Sônia Braga) seu expoente inaugural, e em Juma Maruá (Cristiane Oliveira) o exemplo relevante mais próximo de *Renascer*. A negação de uma protagonista como Gabriela a atrizes negras fez com que a Globo a solucionasse a questão através do tipo brasileiro e mestiço de Sônia Braga, como narra Avancini. Dennison e Shaw (2007, p. 163-164) comentam que nessa contenção da presença de negros nas telas, cabia à “morena [como Sônia Braga] preencher o papel que seria assumido pela mulata em outras formas artísticas”⁴³.

Na ocasião do sucesso de *Pantanal*, Roberto Marinho comentou a expressão da sensualidade na trama concorrente ao assumir que a Globo poderia ter feito a novela, “mas sem as apelações sexuais” (VEJA, 1990, p. 57). A colocação do então dono da Globo antecipa a renegociação efetivada por Ritinha, que reelabora representações da sensualidade para o padrão Globo do início dos anos 1990: se por um lado, admitia-se uma atriz negra para um papel que antes, provavelmente, seria atribuído a atrizes morenas ou mestiças, por outro, não cabia a ela ainda o protagonismo. A sensual Ritinha representava esse imaginário em torno da mulher negra ao passo que atendia a um erotismo atenuado que correspondia aos pré-requisitos de Roberto Marinho. Assim, Ritinha era retratada sob o estereótipo da moleca assanhada, que corria descalça em vestidos justos e curtos e flertava com os homens simulando uma ingenuidade ambígua. Contudo, ainda que capturada por um registro fetichista, jamais apareceu a nadar nua pelos rios, como fazia Juma e outras mulheres de *Pantanal*.

⁴³ Tradução do autor.

Inácia, Ritinha e Zinho Jupará são os três personagens marcadamente negros que se destacam na fase principal de *Renascença*. Ainda na primeira fase, há a participação do ator Gésio Amadeu (Jupará) e, no decorrer da trama, o acréscimo da atriz Íris Nascimento (Lurdinha) ao elenco. Entretanto, são os três primeiros os negros que se destacam em meio a um elenco de trinta e quatro atores, o que revela uma disparidade: numa novela ambientada na Bahia, estado com a maior população negra do Brasil, menos de dez por cento do elenco é negro⁴⁴. Outra contradição está na correlação entre a presença que é garantida ao trio, e a atribuição de conflito narrativo próprio, dado apenas à Ritinha, já que Inácia e Zinho Jupará permanecem respectivamente anexados aos conflitos de José Inocêncio e João Pedro.

Araújo, que considera *Renascença* “uma das mais belas novelas brasileiras” (2004, p. 282) faz uma ressalva sobre a utilização desse trio de estereótipos: segundo o autor, Benedito Ruy Barbosa busca “amenizar a estereotipia, deixando sobressair as características das pessoas comuns da sociedade brasileira que ainda existem no interior”, ainda que a representação de um país preso a fortes valores patriarcais e com uma cultura que se distanciou pouco das relações entre casa-grande e senzala” (p. 276). Araújo completa que no mundo rural de Barbosa “não há lugar para conflitos raciais” (p. 282).

As escolhas envolvendo outros dois personagens importantes engrossam esse cenário de uma democracia racial televisionada e demonstram que os conflitos raciais estão, na verdade, velados: personagens centrais, Maria Santa e João Pedro são atribuídos à Patrícia França e Marcos Palmeira, atores mestiços que têm as peles mais claras do que as dos demais colegas negros. A escalção de Patrícia França, aliás, repete o caso de Sônia Braga; França estreou na televisão ao interpretar Teresa Batista, outra protagonista negra, baseada num romance de Jorge Amado, que a televisão reelaborou sob a tipologia “morena”.

A representação dessa família inter-racial, iniciada por José Inocêncio e Maria Santa, propicia uma outra interpretação para o rancor e a rivalidade entre pai e filho. Não é descabida a leitura de que a rejeição de José Inocêncio a João Pedro ultrapassa a perda da esposa para atingir a questão racial. Entre os quatro filhos, ele é o que mais lembra a imagem da mãe; consequentemente, é aquele que tem a pele mais escura e o cabelo mais crespo. Insinua-se, assim, uma nova camada desse conflito: o receio, provavelmente inconsciente, de que a falência familiar resulta da relação inter-racial

Assim, ainda que transite entre os espaços da fazenda (já que a educação formal lhe foi negada), João Pedro não vive a infância de um menino da Casa-grande, mas a de um

⁴⁴ Durante o desenvolvimento desta pesquisa, essa mesma questão ressurgiu por conta da novela *Segundo sol* (2018). A ausência de negros na novela, ambientada na Bahia, repercutiu internacionalmente num artigo do *The Guardian* e o Ministério Público notificou a TV Globo para que a emissora se atente às questões de representatividade.

“mulatinho”, “muleque de estimação” (FREYRE, 2001, p. 406), criado pelos empregados como um deles. O contrassenso dessa criação – fisicamente próxima, mas ao mesmo tempo distante da figura paterna –, molda em João Pedro o caráter que, justamente, irá reaproximá-lo do pai. A condição da intimidade e do livre acesso à fazenda fez com que ele crescesse devoto a esse mundo agrário e crente nessa democracia racial baseada na cordialidade. Por ali permanecer, João Pedro se torna cria desse “sertão cordial” e, por isso mesmo, é o único que adquire características para dar continuidade ao legado paterno. Tem-se, assim, uma abertura à reconciliação.

Bem verdade que essa harmonia familiar só é restaurada ao final, havendo uma série de aproximações e distanciamentos nessa perspectiva racial. Duas situações importantes fazem José Inocêncio direcionar-se a essa reconciliação racial: a acolhida à Teca e a gravidez de Ritinha. Grávida de um suposto filho de José Venâncio, Teca dá à luz a uma criança negra, fruto de seu relacionamento com Du, um menino de rua assassinado na chacina de candelária⁴⁵. Apesar da desconfiança quanto a cor do menino, José Inocêncio é enganado – ou melhor, se deixa enganar – por um longo arco de conflito. Quando a verdade aparece, as relações de intimidade já o afeiçoaram à criança. Essa aceitação que dispensa os laços consanguíneos é corroborada pelo fato de que o neto carrega o mesmo nome do avô.

Situação semelhante ocorre na reta final da trama: quando Ritinha engravida de José Bento, José Inocêncio intercede para que o filho assuma não só o bebê, mas também o relacionamento. Além de corrigir o caráter mulherengo do filho, o patriarca se vale de sua autoridade para combater o racismo explicitado por José Bento em falas e situações que recobram os relacionamentos passados entre sinhozinhos e escravas (a anterior comparação entre José Bento e o personagem *Cacau* ilustra essa continuidade nas figuras dos filhos). Esse caso se encaixa bem à constatação que Araújo faz de *Renascer*: “embora alguns personagens manifestem preconceito de cor, eles são desconsiderados ou abafados pelos conselhos ou exigências morais do grupo” (2004, p. 282). Retratado como um coronel moderno, José Inocêncio mantém-se como um guia moral, que se atualiza ao assimilar em seus discursos alguns avanços do tempo em que vive; todavia, a imposição patriarcal e o funcionamento de sua fazenda reverberam ainda *Casa-grande & senzala*.

Eco maior, entretanto, se dá na extensão da própria telenovela enquanto corpus, uma vez que a representatividade dos negros na televisão e a representação sob estereótipos e posições de subalternidade permanecem. O “avanço” de *Renascer* está em proporcionar maior tempo de tela a esses personagens, o que por si só gera um paradoxo: o negro aparece, mas não

⁴⁵ Ao citar Du entre as vítimas da chacina, a ficção usufruiu de uma liberdade artística para comentar um caso que, naquele momento, repercutia na mídia e na sociedade.

aparece, uma vez que suas questões sociais e de raça são diluídas nesse lugar da intimidade, que simula trazê-los para o centro da narrativa, mas sempre a serviço do branco. A mesma Globo tão precavida a ponto de não se arriscar a fazer *Pantanal*, também se demorou nessa questão, confortável sob sua democracia racial eletrônica. Em 1997, a Manchete, novamente, saiu a frente ao lançar a atriz Taís Araújo como protagonista de *Xica da Silva*, último grande sucesso da emissora. A Globo demoraria mais sete anos até escalar essa mesma atriz para estrelar sua primeira protagonista negra na novela *Da cor do pecado* (2004).

6. De Fernando Collor a José Inocêncio: do marajá ao pai-herói

Renascer foi ao ar cerca de um ano após a conturbada crise política que resultou na renúncia e impeachment do então presidente Fernando Collor de Mello. Primeiro presidente eleito diretamente a assumir o cargo após a ditadura militar, a imagem de Fernando Collor fora cercada de expectativas, potencializadas pela construção midiática operada na época; o próprio Boni reconhece que ele e Roberto Marinho apostavam em Collor como “uma juventude que viria renovar o Brasil” (DE FRENTE... 2011). Encarado como uma promessa de renovação que “saberia sintonizar-se com aqueles tempos” (MEMÓRIA O GLOBO, 2018), Collor teve como propulsores sua juventude e o visual congruente ao dos galãs televisivos. Como ele próprio lembra (TV UOL, 2018), tornou-se extraoficialmente o candidato dos grandes conglomerados midiáticos justamente por opor-se a possibilidade do comunismo então agregado ao candidato opositor, Luiz Inácio Lula da Silva.

A inclinação da mídia a Collor era evidente: a capa da revista *Veja* de 23 de março de 1988 estampou em letras garrafais a manchete “O caçador de marajás”, título que o então candidato usara em sua campanha, segundo ele, inspirado na fala ouvida de um popular durante um comício. O hoje conhecido episódio do debate entre Collor e Lula, editado a pedido de Roberto Marinho, é assumido pela TV Globo como um dos erros da empresa, embora a emissora negue seu provável impacto na eleição de 1989. Ao constar o caso no site “Memória Globo”, a Globo também não se pronuncia sobre a assessoria dada por Boni – e já relatada pelo próprio em diversas entrevistas – a Collor. Segundo Boni (, o pedido de Roberto Marinho para que ele popularizasse a imagem de Fernando Collor para fazer frente a Lula, desdobrou-se no cabelo levemente despenteado, na gravata frouxa e na glicerina sobre a pele simulando suor.



Figura 1 – Revista Veja de 1988, com o então candidato Fernando Collor de Mello

O governo Collor, entretanto, durou 1.020 dias (DOSSIÊ, 2011)⁴⁶, ruindo sob acusações de corrupção que partiram do próprio irmão do então presidente, Pedro Collor de Mello, e após os traumas da inflação e da austera política do congelamento de poupanças. O país, recém-saído de uma ditadura, viveu num período de sete anos a perda de seu primeiro presidente antes mesmo da posse (Tancredo Neves, cuja morte deixou a presidência para o vice, José Sarney) e a frustração de ver o primeiro presidente eleito pelo povo em 25 anos, encalacrado em escândalos que resultaram em sua deposição.

A construção midiática de Fernando Collor, sua abrupta implosão e as reverberações desse cenário no imaginário brasileiro tornam-se bem dimensionadas quando se toma como exemplo a propaganda política de Collor em que a atriz Claudia Raia discursa: “Só um grande homem pode ser um bom político, e o Collor é um grande homem. Ele tem dignidade, educação, ele tem cultura, ele é sério, íntegro, ele é um homem bem-nascido, que não precisa do dinheiro do povo. Ele é o presidente que o Brasil precisa” (PROPAGANDA, 1989)⁴⁷. Para além dos valores de caráter, “o presidente que o Brasil precisa”, segundo o discurso, está acima do homem comum, do povo. Isso se explicita em duas das colocações – “ele tem cultura” e, sobretudo, “ele é um homem bem-nascido, que não precisa do dinheiro do povo”. Com a

⁴⁶ Embora conste no site da Globo News, o vídeo desta entrevista não está mais disponível nesse mesmo espaço, mas está disponível no Youtube, no link www.youtube.com/watch?v=OULkOcz0PXw&t=8s. Fernando Collor negou e rebateu as declarações de Boni (SÁ, 2011).

⁴⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=H5bTCS0h9pA&t=986s>>.

intenção de destacar possíveis qualidades a um presidenciável, o roteiro comete um ato-falho ao colocar a cultura – supostamente erudita – e o patrimônio como valores que reiteravam o não pertencimento do então candidato ao povo, mas sim a uma elite. Montava-se o paradoxo que assombrou a construção imagética de Fernando Collor durante a campanha: se por um lado ele representava a aspiração de uma autoridade patriarcal idealizada, benevolente e com estampa e digna de galã de novela, ou seja, um anseio recorrente no imaginário do brasileiro, por outro, rememorava a incongruência entre classes num país com diferenças abismais. O papel de Boni no derradeiro debate foi, então, o de atenuar através de elementos estilísticos (figurino, cabelo e maquiagem) a figura elitizada de Collor.

Fernando Collor reconheceu que a proximidade com Roberto Marinho o ajudou a “escapar de armadilhas” (TV UOL, 2009) ⁴⁸. Boni fez sua “mea-culpa”, mas justificou que tanto ele quanto Roberto Marinho apostaram em Collor como uma possibilidade de um “presidente mais jovem e com a mente mais aberta” (DE FRENTE... 2011) ⁴⁹. O jornalista Jorge Bastos Moreno lembra a auto-exposição midiática de Collor como “uma coisa pirotécnica”, e exemplifica com o caso do automóvel Fiat Elba, comprado com um cheque de uma conta fantasma do tesoureiro do Collor, PC Farias, e que foi o estopim para a saída do político da presidência (ARQUIVO N, 2012) ⁵⁰.

Lança-se aqui uma hipótese: diante do impeachment envolto em escândalos e na crise econômica que estilhaçou a imagem do jovem e moderno pai-ideal do Brasil recém retornado à democracia, o produto cultural de maior alcance do país – a novela das oito – tratou de providenciar consolo a essa desilusão ao conceber cuidadosamente o anti-Collor: José Inocêncio.

O nome masculino mais comum do país – impregnado de um imaginário cristão – agregava-se, assim, a uma inocência atribuída já na identidade. Destituído de qualquer culpa, José Inocêncio não era um homem alheio a erros; todavia, eles eram sempre justificados por sua posição de patriarca, cujos poderes e autoridade se estendiam da família aos agregados. Nesse sentido, a localização da trama é determinante ao propiciar que essa autoridade paterna extrapole o seio familiar: localizada no sertão baiano dos “pés descalços e descamisados” (emprestando termos usados com recorrência nos discursos de Fernando Collor), o universo de *Renascer* é representativo desse patriarcado que se estende aos arredores das propriedades de terra. Configurava-se, portanto, no coronelismo, sistema que propagou antigas práticas da

⁴⁸ Disponível em <https://tvuol.uol.com.br/video/1989-relacoes-com-a-globo-eram-excelentes-diz-collor-04023972D8B17366>

⁴⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=U2LcuBrTBcY&t=392s>

⁵⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SoA13n89bmo>>

aristocracia rural para a república, e que determinava ordem e subsistência mínima a um Brasil profundo, onde o braço do Estado não alcançava.

O paladino de *Renascença* nasceu e foi apresentado ao Brasil num desses momentos em que o país mais carecia de heróis. A juventude – arriscada por remeter à imagem recente de Collor –, deu lugar à maturidade não menos galante de Antônio Fagundes. Além da inocência posta no nome, a idade garantia ao personagem a aparência íntegra e protetora necessária a esse novo pai, que aliava valores morais conservadores a uma maleabilidade necessária aos novos tempos. A complexidade de José Inocência esteve, portanto, nesse entrelaçamento entre os ecos de uma tradição cordial e uma moderada modernidade, que como bem ilustrara o caso Collor, era o desejo e o projeto dos grandes executivos da TV Globo.

Diariamente, o herói da novela encarnava e, de certa forma, apaziguava as várias dicotomias que compuseram o Brasil desde a República. José Inocência corporificava “um país que sofreu uma modernização conservadora, onde o tradicional combina com o moderno, a mudança articula-se com a continuidade” (OLIVEN in SCHELLING, 2000, p. 69)⁵¹. Nas cercanias desse coronel, o progresso não mais coexiste com a pobreza extrema, pois essa autoridade moderna e idealizada não permite que seus agregados sejam desprovidos de comida, teto e educação. Seu contraponto é visto na própria novela, com Teodoro como o representante de um coronelismo arcaico, que cria subterfúgios para propor práticas análogas à escravidão.

A intimidade com que José Inocência trata e como é tratado pelos empregados dá continuidade a um dos traços mais potentes da cordialidade. É comum, inclusive, vê-lo convidar os empregados a sentarem-se à mesa da casa: as cenas de mistura social e consequente mestiçagem, descritas por Freyre (2001), são cotidianas em *Renascença*. Por sinal, as refeições de toda a família são realizadas sem muito requinte na copa agregada à cozinha, e raramente ocorrem na sala de jantar. Essa acolhida íntima, no entanto, não enfraquece qualquer marca de autoridade; o púlpito entre patrão e empregados, entre “pai-cuidador” e “filhos que precisam ser cuidados”, permanece, não havendo qualquer estremecimento na estrutura social estratificada.

Porém, o design do personagem corrige a fragilidade que Collor tentara dissimular em sua campanha: José Inocência é indubitavelmente um homem do povo e sua inserção popular se dá, principalmente, por meio de três esferas – o trabalho, a religião e a cultura.

Para José Inocência, a relação com o primeiro item confirma o dito popular de que o trabalho enobrece. Portanto, não se trata mais de um herói bem-nascido (e que, por isso, não precisa do dinheiro do povo), mas sim de um homem que é o próprio povo – ou, pelo menos,

⁵¹ Tradução do autor.

aparenta ser – e que conquistou seu patrimônio graças ao suor da labuta diária. Ou seja, além de enobrecer, o trabalho garante prosperidade. O coronel acaba se tornando, de certa forma, um expoente do engodo da democracia, que segundo Kehl (2005), cria a ilusão de igualdade quando, na verdade, apenas desnaturaliza a desigualdade. Ao apresentar-se como um homem do povo – e ao assemelhar-se ao povo, muito embora pertença a uma elite aristocrática –, José Inocêncio dissimula uma dissolução entre as classes, impressão corroborada pela intimidade típica do sistema cordial e restrita a esse microcosmo rural.

O trabalho surge, assim, como marca de honra e integridade conferidas ao protagonista, e como possibilidade de equidade aos personagens que o cercam, já que sob o regime democrático, a labuta árdua garantiria méritos que diminuiriam ou anulariam os abismos sociais. O trabalho duro, braçal, de sol a sol, não só o afasta da imagem falha do último herói nacional (cujo suor era falso, fabricado com vaselina), como de Macunaíma, o célebre anti-herói (mas dito herói) brasileiro criado por Mário de Andrade. Também retifica e aperfeiçoa características que, segundo Sérgio Buarque de Holanda, são heranças colonizadoras. Personagem sem passado, mas que mira no futuro (SOUZA, 2004), José Inocêncio é a um só tempo o aventureiro “que ignora fronteiras” (HOLANDA, 2016, loc. 1164), expandindo-as, e o trabalhador, “que enxerga primeiro a dificuldade a vencer, não o triunfo a alcançar (loc. 1164). Seu território não é simples “lugar de passagem” (HOLANDA, 2016, loc. 3955), mas o lar de seu povo, sua família.

É nesse lar que ele vive o mais puro amor romântico com Maria Santa, “associado ao ideal de família unida e segura” (SOUZA, 2004, p. 247). A pureza desse amor quase bíblico (José e Maria) e, portanto, dotado de uma moralidade familiar cristã, é testada pela morte de Maria Santa durante o parto do caçula, João Pedro, fato que desagrega fisicamente essa família (João Pedro é criado por Deocleciano e Morena, agregados de José Inocêncio, enquanto os irmãos vão estudar nas capitais). A relação conturbada entre pai e filho perdura por toda a novela; é preciso destacar, porém, que quando perigos externos se aproximam do seio dessa família, pai e filho se aliam e se protegem. Os laços de sangue falam mais alto.

A instituição familiar é protegida, mas também faz concessões aos tempos. Expoente ideal de um Brasil que se moderniza – e concebido por um escritor com posicionamento político progressista em determinados pontos –, José Inocêncio agrega a seu lar todos aqueles por quem se afeiçoa, não importando a origem dos recém-chegados. Pai compreensivo, perdoa também os pequenos deslizes morais. A já mencionada trama de Teca, a menina de rua grávida de um suposto neto de José Inocêncio, ilustra bem o caráter do coronel e contrapõe uma fala dita por ele no capítulo 60 (“herdeiro meu tem que ter meu sangue”), pois quando o protagonista descobre que o bebê a quem dera o nome não é seu neto, já está afeiçoado à criança, e permite

que ela e a mãe permaneçam sob seus cuidados. As também já analisadas relações com as noras Buba e Ritinha completam o desenho moral desse protagonista.

Essas *storylines* espalhadas ao longo da trama demonstram uma maleabilidade de José Inocêncio na regência desse núcleo familiar, situação disparada pelos laços íntimos e afetivos. Elas se estendem ao núcleo comunitário, que, na ausência do Estado e sob o regimento cordial, torna-se também familiar. José Inocêncio é o responsável pela manutenção da escola dos filhos dos trabalhadores, bem como pela capela, que, construída por ele em memória de Maria Santa, é de uso comum de toda a comunidade. Todavia, não se desfaz a vigência de um patriarcado autoritário e hierárquico. Flexionando-se entre a tradição e a modernização, José Inocêncio reverbera esse paradoxo tipicamente brasileiro para todo o corpo dessa família/comunidade isolada, permissiva a que pequenos avanços – na novela retratados como sociais e tecnológicos (a televisão) – se incorporem à continuidade.

Nessa síntese ficcional das modernizações do Brasil que concatena, José Inocêncio é ainda o retrato de uma pluralidade religiosa, que abarca de símbolos católicos às religiões afrodescendentes – como o candomblé –, muito embora os nomes dessas últimas – constantes vítimas de preconceitos – nunca sejam citados. Devoto de Nossa Senhora Aparecida e de um Exu que mantém preso numa garrafa, o coronel chega a cogitar por essas duas representações num mesmo altar, sendo demovido da ideia pelas mulheres da casa. O conflito, entretanto, ilustra os hibridismos e interações religiosas.

Os símbolos ligados ao candomblé surgem de forma mais atenuada se comparados aos do catolicismo, sob um tratamento que os vinculam quase que exclusivamente à cultura popular, tirando-lhes o peso religioso ritualístico. A marginalidade a qual as religiões de matriz africana sempre foram relegadas no Brasil impõe uma construção em que esses símbolos se agregam ao herói de forma sutil e lacunar, interessando à trama mais como uma contribuição exótica, capaz de propiciar momentos que agucem a curiosidade e o encantamento. Quando José Inocêncio tem a visão de um orixá, no capítulo 165, o interesse cênico está nos motivos estilísticos e narrativos da cena, ou seja, na representação física da entidade e em sua representação na história do personagem, e não numa discussão sobre a representação do orixá dentro da religião.

Por fim – e sobretudo – a popularidade de José Inocêncio se dá por seu próprio engajamento com a cultura popular (trabalho e religião contidos nessa grande esfera). Isso porque além de patriarca articulador, o coronel é um grande narrador, cujas histórias seduzem a todos que o cercam. Ele se vincula, desta forma, à tradição das narrativas orais, muito caras a esse Brasil profundo e paralelo à modernidade (muito embora elas sejam implacáveis). Não raro, as mulheres da casa sentam-se no chão, aos seus pés, para ouvirem suas histórias. Alguns duvidam da veracidade desses causos (os filhos criados na cidade, principalmente), mas todos

os ouvem e os repercutem, sendo os mais contados o do falso velório de José Inocêncio (um engodo armado contra Belarmino na 1ª fase da novela) e o da “depelação” sofrida, ambos tratados como verdadeiros dentro da narrativa. Paradoxalmente, esse personagem assimilador da cultura popular é também protagonista do principal produto da indústria cultural no Brasil. Fica explícito que a cultura de massa agencia elementos da cultura popular conforme seus interesses; o interesse nesse momento, era dar ao país um novo herói para disfarçar a malfadada – e real – experiência anterior. Essa incorporação da cultura popular pela de massa pode ser vista sob uma ideia de higienização da primeira, que é apropriada para ressaltar um caráter pretensamente democrático da televisão, assim como suas pretensões de qualidade (MATTELART, 1989, p. 122). Ortiz (1979 *apud* MATTELART, 1989), no entanto, avança essa questão ao apontar que, colocada numa política cultural de integração nacional, a cultura popular é subordinada e “imposta a partir do alto” (p. 124), o que atualiza a discussão problematizando discussões de força

A construção de José Inocêncio vai ao encontro da ideia de Ortiz: em *Renascer*, a cultura popular desponta com força singular (mesmo num produto como a telenovela) e é orquestrada para a elaboração desse protagonista heroico, que responde a anseios sociais frustrados no contexto histórico recente do país. Inocêncio é José como muitos brasileiros, acolhedor e compreensivo como o pai de Cristo, nobre e próspero porque é trabalhador, protegido e abençoado por todos os santos, e, como se não bastasse, é um narrador ligado à oralidade, à narrativa em sua forma mais popular, comunicando-se habilmente seja com eruditos ou iletrados. É também um rico produtor cacauero, mas esse dado elitista é diluído frente à estampa de homem simples e popular. Fernando Collor lançara sua candidatura como caçador de marajás, mas essa máscara publicitária caiu na metade do governo, revelando o próprio marajá; por mais que se tenha tentado maquiá-lo, tratava-se de um personagem real. A ficção propicia uma lapidação mais precisa e segura: a complexidade de José Inocêncio esteve justamente em ser um marajá popular, disfarçado de povo. Sem nunca deixar a máscara cair.

Em um relato a Bernardo e Lopes (2009, p. 61), Benedito Ruy Barbosa conta que quando *Renascer* se encaminhava para o fim, recebeu uma ligação de Boni, questionando se ele iria realmente “matar painho”. Seguiu-se, segundo ele, um breve embate, já que Boni era contra essa escolha narrativa. Entretanto, Barbosa manteve o final planejado, ante a advertência do então vice-diretor da Globo, que, segundo ele, bradou: “Onde já se viu matar o pai do Brasil?”. Barbosa sabia que para manter a máscara de “painho”, era preciso coroar essa jornada. E nada é melhor do que a morte para eternizar um herói, para transformá-lo em mito.

III. O ESTILO DE *RENASCER*: MANEIRISMO E MODERNIDADE

1. Definindo o estilo

Na introdução de *Television Style* (2010), Jeremy G. Butler recorda o enunciado de Rudolph Arnheim que apresenta a televisão como “mero instrumento de transmissão, que não oferece novos significados à interpretação artística da realidade – como o rádio e o cinema fizeram” (ARNHEIM *apud* BUTLER, 2010, loc. 90)⁵². Desde o título, o livro de Butler refuta essa suposta incompatibilidade entre televisão e estilo; negação sustentada a partir do argumento de que “todo texto televisivo tem um estilo que nasce da confluência entre necessidade econômica, práticas comerciais da indústria, estética, e padrões da rede” (2010, loc. 778)⁵³. Em consonância com a análise formalista proposta pelo norte-americano David Bordwell, Butler propõe uma abordagem que, segundo ele, é rara e subjugada como frívola no escopo televisivo. Ele baseia seus escritos em duas asserções, a primeira é a de que o estilo televisivo existe e a segunda confirma sobre a importância do estilo televisivo.

A simples necessidade dessa defesa introdutória ilustra o menosprezo da matéria no campo televisivo, uma vez que a existência do estilo não é questionada no domínio cinematográfico (tampouco sua importância, ainda que Bordwell também se queixe de um atual desinteresse pelo estudo estilístico). Gabriela Borges, Renato Luiz Pucci Jr. e Flávia Seligman (2011) e Simone Maria Rocha (2016) reiteram esse descaso quando evocam a hipótese de Kristin Thompson de que a questão do estilo televisivo foi subestimada em prol da ideia de fluxo, que se preocupa mais com o encadeamento das imagens e sons do que com suas constituições. Já a historicização traçada por Bordwell em *Sobre a história do estilo cinematográfico* (2013) comprova a proeminência do tema no meio; o autor conceitua o estilo como “a textura das imagens e sons do filme [...] resultado de escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas” (p. 17). No trabalho *Figuras traçadas na luz* (2008), Bordwell enfatiza o estudo da *mise en scène* enquanto elemento estilístico e destaca sua importância ao lembrar que “o que é considerado conteúdo só nos afeta pelo uso de técnicas cinematográficas consagradas” (p. 57). Ou seja, o estilo é a “porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento” (p. 58), acepção que encontra ressonância no campo da realização, como bem ilustra o cineasta Sidney Lumet quando diz que “a maneira

⁵² Tradução do autor.

⁵³ Tradução do autor.

como você conta uma história se relaciona de alguma forma com o que aquela história é” (1996, p. 49)⁵⁴.

Enquanto Bordwell evidencia uma densa retrospectiva teórica, posicionando-se pessoalmente ao final, John Gibbs (2002) e Antoine de Baecque (2011) recordam a predominância do estilo no centro das discussões da crítica de cinema. Nesse sentido, a *Cahiers du Cinéma* permanece com o exemplo mais notório: ao lapidar a política dos autores, a primeira geração da nouvelle critique laureou cineastas como Alfred Hitchcock, Howard Hawks e William Wyler (GIBBS, 2002; BAECQUE, 2011; BORDWELL, 2013). Para os *Cahiers*, tratavam-se de cineastas-autores, pois contornavam a intervenção dos estúdios através da precisão que tinham para com um dos mais importantes aspectos estilísticos, a *mise en scène*. Gibbs comenta que, “no pior dos casos, quando o diretor não tem controle sobre o corte, o *casting*, o roteiro ou a trilha sonora do filme”, o controle desse realizador é a *mise en scène* (2002, p. 65)⁵⁵.

Ainda que essa ideia de autoria seja inerente às questões estilísticas, o estilo, por outro lado, não se limita a essa concepção do diretor-autor. Bordwell (2008) divide o ofício da direção numa tríade, uma vez que além do elenco e da equipe técnica, é também trabalho de o cineasta dirigir a atenção do espectador. Esse direcionamento se concretiza através do estilo, que media a relação “entre o espectador e os personagens e a ação na tela (WOOD, 2006, loc. 2379). A ideia de trindade reaparece na própria constituição do estilo, que, decomposto em *mise en scène*, montagem e som, mantém uma constante negociação entre esses elementos.

A partir dessa negociação, o estilo pode existir de maneira conscientemente camuflada, a ponto de aparentar inexistir (Lumet é um cineasta que defende essa vertente), ou pode se colocar em evidência, explicitando-se, por exemplo, em composições imagéticas rebuscadas, ruídos incômodos ou acordes dissonantes na trilha sonora, cortes descontínuos ou planos sequências que se evidenciam enquanto elementos construtores. Assim, se de um lado há estilos que se querem perceptíveis – às vezes até exibicionistas, como critica Jean-Claude Carrière (2015) –, de outro, há construções estilísticas arquitetadas para conduzir o olhar do espectador sem explicitarem essa orientação. Segundo Lumet, a única convergência no concerne ao estilo talvez sejam as inúmeras divergências – “Estilo: a palavra mais mal utilizada desde Amor”, ele ironiza ao intitular um dos capítulos de *Making Movies* (1996).

Para além da conceituação do termo, os estudos sobre estilo têm se preocupado em reconhecer recursos articulados a construções discursivas que se ajustam entre normatividade e inovação, reagindo a um esquema de problema/solução. Bordwell pontua sobre isso:

⁵⁴ Tradução do autor.

⁵⁵ Tradução do autor.

A história do estilo será a história das escolhas dos praticantes, como concretamente manifestadas nos filmes. Ao atribuir um papel à compreensão que o artista tem da tarefa e dos seus próprios talentos, a estrutura de problema/solução reconhece várias razões para que o agente atue. O trabalho não precisa ser imposto de fora; como Gombrich assinala, a inovação frequentemente nasce do impulso do artista para ser diferente, para competir com outros, para saborear o exercício da habilidade ou busca de novos desafios. (BORDWELL, 2013, p. 206)

Também na esteira das inovações elaboradas a partir dessa dicotomia problema/solução estão os avanços tecnológicos, que têm deixado marcas determinantes no campo estilístico. Bordwell (2013) dá como exemplo a instituição do som no cinema, uma vez que nos primeiros anos desse período, a dificuldade de cortar o som e sincronizar diálogos, aliadas a uma necessidade de reiterar o interesse visual, propiciaram uma priorização da *mise en scène* em detrimento à montagem (o que elucida a admiração pelo cinema sonoro por parte dos teóricos da vertente realista, como André Bazin e Michel Mourlet). No artigo *Modes of Production: The Televisual Apparatus* (in MILLER; STAM, 2000), John T. Caldwell avança sobre a questão tecnológica ao discorrer sobre as transformações impulsionadas pela edição eletrônica e não linear, pelas tecnologias *motion control* (câmeras computadorizadas, *steadicams*, etc.) e pelo advento do *video assist*, que deu aos diretores a oportunidade de controlar melhor a composição do enquadramento, tarefa antes muito restrita ao diretor de fotografia e ao operador de câmera.

No campo televisivo, as ainda escassas análises estilísticas têm acompanhado essa tendência de cercarem produtos diferenciados, com “inteligência e criatividade” prontamente reconhecíveis, como são os casos de séries como *Buffy, a caça-vampiros*, *Sex and the City* e *Sopranos* (WOOD, 2006, p. 296). Para demonstrar a existência do estilo televisivo, Butler também analisa títulos icônicos, como *Miami Vice* e *E.R.* Porém, antes vai às *soap operas* norte-americanas, que subjugadas à posição de inferioridade que ocupam dentro da grade de programação, não contam com o rebuscamento ou a repercussão das telenovelas brasileiras, ainda que tenham raízes e esquemas de produção em comum.

Ao analisar o estilo dessas produções, Butler (2010) decompõe os aspectos sobre os quais discorre ao longo do texto em esquemas espaciais (*mise en scène* e videografismos), temporais (edição) e sonoros (diálogo, música, ruídos e efeitos sonoros). Enquanto Bordwell (2008) detalha que as funções estilísticas são, respectivamente, denotar ações, agentes e circunstâncias, mostrar qualidades expressivas, produzir significados simbólicos e exercer função decorativa, Butler retoma tais atribuições redirecionando-as ao meio televisivo, mas por entender que Bordwell mira apenas o cinema ficcional, adiciona outras quatro incumbências

que abrangem também a propaganda e o documentário: persuadir, chamar ou interpelar, diferenciar e representar espontaneidade⁵⁶. Mulvey (2007), de certa forma, retoma e avança sobre última ideia ao defender que o fluxo televisivo favorece uma “estética da suavidade” (p. 3)⁵⁷, que aliada ao ambiente doméstico, favorece um olhar distraído, de relance (ELLIS *apud* MULVEY, 2007, p. 3).

Butler atribui a essa estética de espontaneidade, que recobra a impressão do “ao vivo”, o impressionismo de um “grau zero” do estilo televisivo. Nessa lógica, aponta que a articulação desajeitada das técnicas audiovisuais é o que leva à impressão de uma falta de estilo, algo que rejeita categoricamente ao afirmar que “todos os textos televisivos contêm estilo (2010, loc. 436)⁵⁸ e que o estilo não significa necessariamente a marca de um gênio individual ou um floreio decorativo colocado sobre a narrativa (impressão equivocada que decorre, provavelmente, dos estudos cinematográficos). Butler vai ao encontro das colocações de Bordwell e Wood ao afirmar que o estilo “é a teia que mantém juntos os significantes e através da qual serão comunicados os significados” (2010, loc. 436)⁵⁹. Isto é, se por um lado o estilo é o que concebe um “corpo” imagético e sonoro às narrativas, por outro, é a abertura que conduzirá da superfície às camadas mais profundas. À alma.

1.1. *A mise en scène*

Apesar de sua importância dentro do estudo estilístico, a expressão *mise en scène*, de origem teatral⁶⁰, tem carregado uma querela sobre seu significado. David Bordwell expõe essa divergência ao lembrar que “poucos termos da estética do filme são tão polivalentes” (2008, p. 33). Jacques Aumont completa que poucos “deram lugar a tantos excessos e ambiguidades” (2008, p. 12), e se pergunta se a *mise en scène* ainda vive de fato. É a partir das elucubrações pessimistas deixadas por Aumont que Luiz Carlos de Oliveira Jr. constata uma abrangência desgastante da palavra, que, para ele, tem sido associada a qualquer operação estética dentro do filme (2013, p. 208)⁶¹. Adrian Martin (2014) brinca sobre esse dissenso quando diz que o termo significa tudo, e nada muito específico.

⁵⁶ Rocha (2016) traduz essa última característica como “significar ‘ao vivo’” (p. 32).

⁵⁷ Tradução do autor.

⁵⁸ Tradução do autor.

⁵⁹ Tradução do autor.

⁶⁰ Sobre a questão da *mise en scène* teatral, ver *A linguagem da encenação teatral* (1998), de Jean-Jacques Roubine, e *Drama em cena*, de Raymond Williams.

⁶¹ No livro *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*, Oliveira Jr. vai da cena clássica ao cinema de fluxo, em que há uma diluição do conceito de cena como conhecido.

É verdade que a *mise en scène* se tornou uma variável bastante cambiável dependendo de quem a aciona, assim como da época e do lugar em que é operada. Entretanto, há uma comum convergência dos conceitos e problematizações que a relacionam à figura do diretor: “*mise en scène* é direção, direção é *mise en scène*” (MARTIN, 2014, p. 3); não é por menos que um diretor pode garantir por meio da *mise en scène* o invólucro da autoria. No cinema, esse direcionamento passa a acontecer a partir da década de 1940, com o manifesto *Câmera-caneta*, de Alexandre Astruc e, principalmente, no início dos anos 1950, quando André Bazin e seus seguidores da *Cahiers du Cinéma* passaram a apontá-la como marca categórica da autoria sobre a obra, as assinaturas de cineastas-autores como Hawks, Hitchcock, Hawks, Renoir e Wyller sobre os filmes.

A partir de então, a *mise en scène* se estabelece como um conhecimento que cabe ao diretor: o saber onde colocar a câmera e por quanto tempo ela deve permanecer observando as nuances da cena. Éric Rohmer e Jean-Luc Godard – em pensamentos retomados por Aumont (2008), Oliveira Jr. (2013) e Martin (2014) – reiteram a importância desse saber, que Jacques Rivette resume como “a arte de pôr as coisas no lugar ou no tempo desejados” (*apud* OLIVEIRA JR., 2013, p. 82). Ou ainda, na síntese poética de Astruc, “um meio de prolongar os elãs da alma nos movimentos dos corpos” (ASTRUC, 1959)⁶².

A importância histórica dos críticos da *Cahiers du Cinéma* numa defesa inaugural da *mise en scène* permanece na literatura mais recente sobre o assunto: Martin e Oliveira Jr. evocam passagens de Rivette e Godard; Aumont aciona sobretudo o pensamento de Rohmer. Bordwell (2008) é mais categórico ao revisitar a premissa *baziniana* que separa os cineastas entre aqueles que acreditam na imagem e os que creem na realidade, estando os últimos alinhados à preferência pela *mise en scène*. Essa, aliás, é a dicotomia central de seu livro sobre o assunto, *Figuras traçadas na luz*.

Em uma visão estilística mais panorâmica, Bordwell dissecou o estilo em “*mise en scène*, enquadramento, foco, controle de valores” (2013, p. 17), e aparta a *mise en scène* da composição do enquadramento, limitando o termo aos “corpos se movendo no quadro” (2008, p. 30) (para circunscrever esses dois valores sob um mesmo vocábulo, ele aciona a expressão *mise-en-shot*, criada por Sergei Eisenstein). Em trabalho conjunto com Kristin Thompson, ele complementa o termo ao defini-lo em “cenário, iluminação, figurino e comportamento das figuras” (2013, p. 75). Destaca que esses recursos podem assumir diferentes papéis, partindo da função denotativa de simplesmente informar o espectador, passando pelas exposições de qualidades expressivas

⁶² Disponível em <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/miseenscene.htm>>. Acesso em: 24 abr. 2016.

e simbólicas até chegar ao aspecto decorativo, que pode encantar visualmente (BORDWELL, 2008).

Esse aspecto organizacional da *mise en scène* reaparece em outros autores: Martin a define “como o movimento dos corpos no espaço – um espaço constantemente definido e redefinido pela câmera” (2014, p. 45); Oliveira Jr. diz que, por meio dela, “os significados e as emoções se canalizam em formato intensificado” (2013, p. 23); Michel Mourlet (1959)⁶³ se refere a ela como a organização do universo que cobre a tela e a “possibilidade de equilíbrio entre o mundo e o homem”.

Explicitam-se, assim, valores que vão além de um suposto formalismo da *mise en scène*. Martin (2014, p. 22) lembra que, no classicismo, estilo e *mise en scène* existem para servir e expressar a história. Nesse seguimento, Oliveira Jr. recupera a defesa inicial da *Cahiers du Cinéma* de que “a moral de um filme, seu conteúdo, sua mensagem, está intimamente relacionada à forma cinematográfica empregada pelo autor” (2013, p. 34). Laurent Jullier e Michel Marie (2012) aprofundam essa questão ao descreverem-na como um “discurso duplo”, cuja relação entre narrativa e estilo pode se dar por meio da redundância, da complexidade ou da generalização. Pontuam que “a ética e a estética estão intimamente ligadas” (p. 125).

A *mise en scène* se evidencia como uma operação organizadora. Em maior ou menor grau, ela coexiste num regime que se flexiona entre a cooperação e a competição com a montagem, elemento estilístico também estruturante. É preciso sublinhar que o valor de *mise en scène* que interessa a este trabalho não é um valor totalizante ou que se enquadra a tudo o que é estético, mas sim um valor restrito à orquestração do mundo diegético dentro do plano enquanto célula audiovisual. É a partir dessa orquestração que se rege algo extra-diegético: o olhar do espectador sobre a tela. É preciso reiterar de que não se trata de mera superfície, pois a *mise en scène* é um dos principais acessos às camadas mais profundas das obras. Na analogia de Jacques Legrand, ela é o “magma semântico de elementos materiais e sensoriais”, pelo qual se tem acesso a uma “filosofia específica do espaço e seus conteúdos, uma filosofia não redutível a uma ideologia” (LEGRAND *apud* MARTIN, 2014, p. 12). Placa tectônica em movimento, a *mise en scène* é uma superfície porosa que leva ao núcleo, ao coração de cada obra.

⁶³ Ver *Sobre uma arte ignorada*, texto histórico importante no qual Mourlet relaciona o advento do cinema sonoro e a *mise en scène*.

1.1.1. Elementos da *mise en scène*

Operando sobre o pensamento baziniano, Bordwell (2008) recorda que, ao defender a *mise en scène* em prol da montagem⁶⁴, André Bazin privilegiava o uso do plano sequência, da profundidade de campo e do movimento de câmera. A utilização do plano longo ou do plano sequência é um apontamento básico; se a célula fundamental da *mise en scène* é o plano, quanto maior for essa unidade, mais oportunidades a *mise en scène* tem de orquestrar o mundo da tela. Assim, a dilatação temporal favorece as modulações espaciais.

Mas as discussões sobre *mise en scène* se intensificam quando atreladas à profundidade de campo e à consequente capacidade de distribuir os atores nas diversas camadas do plano com assegurada visibilidade, o que liberta os corpos da chamada “encenação em varal” (BORDWELL, 2008). Evidenciada na história do cinema por *Cidadão Kane*, a profundidade de campo propõe visão nítida – ou seja, em foco – até mesmo da ação situada na posição mais distante dentro da imagem (o *background*). Desonera a necessidade da decupagem, isto é, da decomposição analítica da cena em planos breves e justapostos pela montagem. Assim, o espaço não mais precisa ser recortado e reconstituído para ser completamente assimilado; a atenção do espectador passa a ser mediada pelas nuances interiores ao plano, que se revelam ao olhar por meio dos movimentos (dos corpos e da câmera), das ocultações, dos desvelamentos e da consequente modulação da ênfase sobre os elementos no quadro. Cabe, porém, sublinhar a distinção dada por autores como Bazin (2014) e Bordwell (2013) entre encenação em profundidade e profundidade de campo, já que uma encenação em profundidade não requer necessariamente a profundidade de campo; a ação pode ser encenada sem nitidez, como o exemplo dado pelos autores no filme *Perfida* (1941)⁶⁵.

A rearticulação dos corpos cênicos e do olhar da câmera por meio do movimento é outro elemento caro à *mise en scène*⁶⁶. Bordwell (2013) lembra que os movimentos de câmera ganharam importância principalmente a partir da chegada do cinema sonoro, uma vez que os cineastas passaram a utilizá-los para “dramatizar a fala e preservar o interesse visual” (p. 282)⁶⁷. No classicismo, esse acompanhamento acontece quase sempre de maneira antecipatória (JULLIER; MARIE, 2009), evitando que os atores saiam de campo; regra que deixa de ser uma preocupação no cinema moderno⁶⁸. Bruce Block (2010) propõe uma gradação dos movimentos

⁶⁴ Sobre isso, ver o texto *Montagem proibida*, de André Bazin.

⁶⁵ No texto *William Wyler, or the Jansenist of Directing*, Bazin analisa a clássica cena do enfarte na escada, na qual a encenação ocorre em profundidade, mas em desfoque, o que acentua a angústia do espectador (p. 4). Bordwell também analisa essa cena.

⁶⁶ Bordwell (2008) analisa o movimento dos atores nas obras de Kenji Mizoguchi e Hou Hsiao-Hsien; o movimento de câmera é mais observado nos filmes de Theodoro Angelopoulos.

⁶⁷ O que converge com a defesa de Michel Mourlet.

⁶⁸ Vários títulos da Nouvelle Vague ilustram essa mudança.

de câmera a partir da intensidade; segundo ele, movimentos bidimensionais, como as panorâmicas, são visualmente menos intensos do que os tridimensionais, realizados em *travellings*, gruas e *steadicams*.

Entre os recursos da *mise en scène*, Bordwell dá especial atenção à “composição em moldura” (2008), ou “enquadramento de recorte” (2013); Aumont (2008; 2011) também aborda esse artifício denominando-o “sobreenquadramento”. Trata-se da utilização de elementos espaciais ou diegéticos na reelaboração de molduras internas ao quadro audiovisual. Segundo Bordwell, o uso de molduras internas ao quadro é uma das “estratégias seculares para estruturar imagens” (2008, p. 319). É comum que essas molduras se formem através de portas, janelas e cortinas, que destacam personagens e gestos, como demonstra a análise de Bordwell (2008) sobre os filmes Kenji Mizoguchi.

Oliveira Jr. (2015) também reflete sobre o caráter dessas molduras internas, que, segundo ele, são meta-artísticas, pois ao intensificarem os efeitos dos enquadramentos, assumem a consciência do ato representacional (p. 72). Ele ressalta que essa “reflexão sobre o dispositivo do quadro” (p. 194) se dá inclusive pelo caráter parcial da visão, que gera “o natural desejo de ver não apenas o que a imagem mostra, mas, sobretudo, o que ela esconde” (p. 191)⁶⁹. Nesse sentido, a moldura interna ao quadro retoma questões ligadas não só à natureza da imagem, mas ao próprio olhar, como a pulsão escópica, o voyeurismo e o fetichismo. *Janela indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock, assimila esses tópicos, atravessando-os da narrativa ao estilo; do realce à interrupção, as molduras das janelas agem mediam as imagens e o olhar do personagem de James Stewart, compondo o que Oliveira Jr. (2018) denomina como “cenografia ativa”.

Outro elemento fundamental da *mise en scène* é a luz e, consequentemente, a fotografia, que pode manipular o registro do mundo diegético, ressaltando, recortando, distorcendo ou ocultando corpos e superfícies contidos no plano; o expressionismo alemão e o cinema *noir* são exemplos claros desse potencial. Bruce Block (2010) destaca que o brilho sobre uma superfície e a saturação da cor dentro do plano são, respectivamente, os dois elementos de maior impacto visual depois do movimento; portanto, elementos importantes no direcionamento do olhar sobre a imagem.

⁶⁹ Nesse momento da análise, Oliveira Jr. retoma os primórdios desse tipo de composição ao analisá-la na pintura *As Pantufas*, c. 1654-62, de Samuel van Hoogstraten.

1.1.2. Melodrama e *mise en scène*

Frequentemente subestimado ou posto como valor pejorativo (GIBBS, 2002, p. 67), o melodrama lapidou a *mise en scène* cinematográfica e tem organizado a *mise en scène* televisiva. É Laura Mulvey quem o destaca como “o gênero da *mise en scène*” ao afirmar que olhar para o melodrama é como “olhar para quebra-cabeças infantis, que camuflam objetos secretos em suas imagens abertas” (1996, p. 29)⁷⁰. É essa amplitude das imagens, capazes de servirem como esconderijos a serem explorados, o que propicia explorações visuais, que se desdobram em movimentos, variações e mudanças intrínsecas ao plano, características caras à *mise en scène*.

Essa visualidade está na gênese melodramática: desde seu surgimento, no teatro popular de rua, o melodrama configurou-se como um “espetáculo visual”. Isso encaminhou o gênero às suas características mais marcantes, como o maniqueísmo, que associa o aspecto corporal ao tipo moral, e uma “estética do exagero” (MARTIN-BARBERO, 1997), dependente dos grandes gestos, dos quadros e dos amplos temas morais (MULVEY, 1996, p. 73).

A visualidade do melodrama associada ao caráter popular moldador de um “espelho de uma consciência coletiva” (REBOUL *apud* MARTIN-BARBERO, 1997, p. 158) tornou-o propício ao cinema e, mais tarde, à televisão. Desde então, o gênero tem se bifurcado em duas tendências: o melodrama clássico, em que o protagonista é contraposto por um mundo “opaco, incompreensível e cruel” (SARAIVA; CANNITO, 2004, p. 85), e o melodrama doméstico, em que os conflitos se dão “entre pessoas amarradas pelo sangue ou amor” (MULVEY, 1989, p. 39)⁷¹. No campo cinematográfico, Ismail Xavier examina a primeira vertente ao comparar as jornadas de perdições, reencontros e redenções em *The White Rose* (1923), de Griffith, e *Forrest Gump* (1994), de Robert Zemeckis; para Xavier, o teor melodramático do filme de 1994 se abastece de elementos presentes desde Griffith, distinguindo-se apenas por conta de algumas “concessões ao tempo” (como a supressão do conteúdo racista, presente nos filmes de Griffith).

Os filmes de Douglas Sirk, sobre os quais Mulvey se debruça, se encaixam na segunda vertente e, segundo a autora, dão um passo importante ao desassociar a mulher da posição passiva em que é recorrentemente colocada pelo cinema hollywoodiano, pois são “feitos para uma audiência feminina” (1996, p. 29) e “agem como um corretivo” ao examinarem “emoções reprimidas, amarguras e desilusões bem conhecidas pelas mulheres” (p. 39)⁷².

⁷⁰ Tradução do autor.

⁷¹ Tradução do autor.

⁷² Tradução do autor.

Ao contrário da tragédia, em que o conflito é o próprio homem enquanto existência, no melodrama, o conflito “é entre homens, ou entre homens e coisas” (HEILMAN *apud* MULVEY, 1989, p. 41)⁷³. Esse embate entre corpos e relações é por si só visual, já que sublinha os gestos e as interações. Nesse sentido, Mulvey diz que é papel da *mise en scène* melodramática providenciar “um ponto central de orientação”, fazendo com que “elementos como iluminação e movimento de câmera ajam ainda como um discurso privilegiado para o espectador” (p. 41)⁷⁴.

Ainda que raramente dispense o elemento cômico, a telenovela brasileira permanece ancorada no melodrama. Evidente na camada narrativa, a presença do gênero constitui, porém, um paradoxo: o notável potencial de sua *mise en scène* raramente repete na telenovela a inventividade verificada no meio cinematográfico. É comum que o ritmo de produção industrial e a organização em fluxo das imagens televisivas condenem a *mise en scène* melodramática à camada denotativa da cena, que visa o entendimento das ações mais básicas. Nesse seguimento da produtividade e da rapidez, o sistema de decupagem em múltiplas câmeras acaba por enxertar a montagem e diminuir a presença da *mise en scène*. É, portanto, um contrassenso que um dos gêneros lapidadores da *mise en scène* cinematográfica encontre, normalmente, estilo tão apático num gênero televisivo, que, por outro lado, se abastece de suas características mais marcantes no nível da narrativa.

1.1.3. A *mise en scène* televisiva

Para analisar a *mise en scène* na televisão, é preciso antes pontuar sobre a natureza da imagem televisiva associada ao conceito de fluxo, isto é, a uma profusão audiovisual baseada na justaposição ininterrupta de fragmentos imagéticos e sonoros. Elaborada por Raymond Williams (2016), essa ideia surgiu durante uma viagem do acadêmico inglês à Miami; acostumado à programação da TV pública (que pensa o espectador enquanto cidadão), Williams se chocou com a quantidade excessiva e violenta de imagens e sons do sistema privado televisão, que, sustentado pela publicidade, pensa o espectador como um potencial consumidor. Williams narra esta experiência:

Uma noite em Miami, ainda atordoado por ter passado uma semana num transatlântico, resolvi assistir a um filme e, no começo, tive alguma dificuldade em me ajustar a uma frequência muito maior de intervalos comerciais. Mas isso foi um problema menor em comparação com o que aconteceu no fim. Dois outros filmes programados para exibição em outras noites no mesmo canal, foram inseridos como trailers. Um

⁷³ Tradução do autor.

⁷⁴ Tradução do autor.

crime em São Francisco (o assunto do filme original) começou a operar num extraordinário contraponto não somente com os comerciais de desodorante e cereais, mas também com um romance em Paris e a fúria de um monstro pré-histórico que devastava Nova York. Além do mais, essa era uma sequência em um novo sentido (WILLIAMS, 2016, p. 101).

Ao contar sua experiência, Williams descreve uma sistematização de imagens (e sons) que se despedaçam e alternam interrupções e continuidades que só são compreensíveis por conta de uma ordenação cristalizada ao longo dos anos. Segundo ele, a experiência do fluxo se torna comum a partir da radiodifusão; os sistemas de comunicação anteriores eram unitários, desvinculados e acessados como eventos específicos, que demandam atenção, compreensão e julgamento também específicos e isolados (p. 97).

Nessa contraposição entre a experiência do fluxo e a isolada, Williams sugere que a última abre maiores possibilidades de reflexão, visto que não há, como no fluxo, um embaralhamento em que “velocidade, variedade e mescla” despontam como “reais portadores de valor” (2016, p. 115). Ciro Marcondes Filho reitera a velocidade “em sua estruturação, pela rápida substituição de uma cena por outra, pela interrupção comercial, pelo caráter de espetáculo, onde o que interessa é a mera representação” (1998, p. 42). Maria Rita Kehl (in BUCCI; KEHL, 2004) converge sentido a essas ideias ao pensar o fluxo a partir de uma supressão do pensamento em prol do gozo. Kehl diz que “cada imagem apresentada proporciona ao espectador um microfragmento de gozo” (loc. 761), pois coloca a ele um significado pronto (loc. 766), que dispensa o “trabalho psíquico” (loc. 768); ideia semelhante à de Theodor W. Adorno (1975), que contrapõe catarse e crítica. Kehl conclui: “Diante da TV ligada, isto é, diante de um fluxo contínuo de imagens que nos oferecem o puro gozo, não é necessário pensar. O pensamento é um trabalho, e ninguém aguenta pensar (trabalhar) o tempo todo” (in BUCCI; KEHL, 2004, loc. 772). Balogh, de certa forma, completa essa ideia quando diz que o espectador não encontra prazer apenas nas imagens – o prazer visual apontado John Corner (1999)⁷⁵ –, mas no reconhecimento das estruturas que já fazem parte de sua competência, de seu repertório (BALOGH, 2002, p. 91-92). Balogh empresta de Omar Calabrese a expressão “fruidor consolado” para denominar esse espectador.

Balogh também se debruça sobre o fluxo teorizado por Williams. Refere-se à televisão como um “Pantagruel Eletrônico”, “máquina antropofágica deglutidora de programas, linguagens prévias, inovações contemporâneas, gêneros, estilos [...]” (2002, p. 26), mais

⁷⁵ Em *Critical Ideas in Television Studies* (1999), John Corner aprofunda a questão dos prazeres proporcionados pela televisão. Corner os distingue em “prazer visual”, “prazer para-social”, “prazer dramático”, “prazer do conhecimento”, “prazer da comédia”, “prazer da fantasia”, “prazer da distração, diversão e rotina” (p. 94-99).

contundente que o cinema ao assumir uma estética da interrupção. Tal ideia se dá na articulação da programação (programa – vinheta – comercial – vinheta – programa), já que na diegese da novela, a construção do discurso é predominantemente transparente. Ou seja, como no cinema clássico, as elaborações opacas, que exacerbam a obra como construção, são, normalmente, rejeitadas.

Diante desse conceito de fluxo – dessa tirania avassaladora da imagem (BUCCI; KEHL, 2004, loc. 747) –, Laura Mulvey (MULVEY; SEXTON, 2015) baseia sua ideia de uma televisão de qualidade justamente na interrupção do fluxo, isto é, na ruptura capaz de destacar uma unidade em meio ao caos organizado da programação. Se a montagem articula a justaposição dessas imagens num gozo contínuo e incessante, é a *mise en scène* quem se ocupa da constituição interna de cada uma dessas imagens. Em *Renascer*, a *mise en scène* ocupa papel central, uma vez que a ruptura do fluxo televisivo acontece a partir da consciência da cena e do plano enquanto unidades formadoras.

É preciso retomar a aliança entre *mise en scène* e gênero, principalmente porque, como já dito, a telenovela se ocupa do melodrama, cuja origem teatral alicerçava-se no visual. Proveniente da literatura, a ideia de gênero se instala no cinema e atinge a televisão como importante elemento organizador, já que reúne e organiza obras com características em comum e recorrentes. Edward Buscombe (in RAMOS, 2005), na perspectiva cinematográfica, e Anna Maria Balogh (2002), na televisiva, convergem ao apontar a exposição do público ao longo dos anos como principal responsável pela sedimentação e reconhecimento de discursos semelhantes e repetitivos. Buscombe coloca que “a constante exposição a uma sucessão de filmes leva o público a reconhecer que certos elementos formais são dotados de um significado extra” (in RAMOS, 2005, p. 315). No campo cinematográfico, os gêneros estão ligados ao cinema clássico, sistema articulador primordial da *mise en scène* neste meio. Buscombe os analisa através do que denomina formas externas (marcadores presentes no estilo) e formas internas (marcadores presentes na narrativa). Balogh também ressalta a presença do melodrama e, a partir disso, elenca temas regulares na telenovela, como “a transfiguração de Cinderela”, “a vingança dos humilhados e injustiçados” e “os amores impossíveis”. Essa enumeração explicita uma predominância da discussão do gênero mais agregada à camada narrativa do que estilística, muito embora o gênero também influencie o estilo.

A estruturação imagética televisiva recupera, portanto, uma sedimentação proveniente desde a linguagem cinematográfica clássica: a repetição de elementos que se tornam reconhecíveis, a ideia de continuidade, o apego emocional à trama e a invisibilidade da construção discursiva – ou seja, o conceito de transparência, sobre o qual discorre Ismail Xavier (2005) – são readaptados para a tela doméstica. Ainda que Renato Ortiz (ORTIZ; BORELLI;

RAMOS, 1989) e Daniel Filho (2003) recuperem o cinema como um potente influenciador da televisão brasileira (principalmente após a década de 1970), a abordagem a partir de teóricos oriundos dos estudos cinematográficos é ainda pouco comum nas pesquisas sobre ficção televisiva no Brasil, talvez por conta de um predomínio de interesses pelas questões narrativas, que tornam proeminentes as heranças radiofônicas e folhetinescas.

Por conta de seu caráter instituidor e de sua inquestionável importância na consolidação da linguagem audiovisual, o cinema e sua história de mais de um século são indispensáveis no balizamento e reflexão das imagens sonoras em movimento. Contudo, as características formais da televisão – sobretudo da telenovela –, recaem sobre uma série de confluências próprias quando analisadas. A já introduzida ideia de fluxo deve muito a uma necessidade de agilidade de produção, que faz com que a novela opere sob os códigos cristalizados do sistema multi-câmera, onde quatro câmeras filmam simultaneamente a ação cênica, que é interpretada pelos atores de maneira ininterrupta (BUTLER, 2009, p. 219) e montada em tempo real na mesa de corte. Essa prática prioriza a cobertura do texto, mas pouco se debruça sobre a questão do estilo. Desta maneira, a construção é normalmente baseada em planos gerais (*establishing shots*) e planos e contraplanos dos personagens em cena, numa edição rápida que “não convida o espectador a flunar na paisagem” (HAMBURGER, 2011, p. 71). Em oposição ao multi-câmera está o modo single-câmera, que, mais caro, trabalha cada plano individualmente, e, por isso, “oferece maior controle sobre a imagem e a edição, permitindo que o diretor maximize o impacto de cada imagem individual” (BUTLER, 2009, p. 197).

Ao analisarem a novela *A Indomada* (1997), Lopes e Borelli (2002) descrevem o padrão multi-câmera das telenovelas da Globo nos anos 1990 como “uma infraestrutura que contava com uma média de cinco câmeras para se gravar uma única cena” (p. 350)⁷⁶. Completam que “independentemente de o fato da novela estar no início (fase de implementação) ou no final, a rotina de diretores de imagem envolve um grande número de câmeras”, o que “possibilita a construção de uma linguagem dinâmica, em que o ponto de vista é alternado com extrema agilidade e rapidez [...], ancorado na estratégia de plano e contraplano” (LOPES; BORELLI, 2002, p. 350). Sobrinho (2010) comenta que essa “estética da leveza”, que valoriza o realismo, a montagem invisível e visa o olhar distraído, edifica o fluxo (p. 76).

Apesar de certo rebuscamento estilístico, sobretudo no campo da *mise en scène*, *Renascer* não escapa completamente ao esquema multi-câmera. A cena trazida para ilustrar esse tipo de decupagem foi escolhida por agregar diversos personagens ao redor de uma mesa,

⁷⁶ Em visita ao estúdio da *soap opera* inglesa *Emmerdale*, o autor desta tese constatou a mesma operação do modo multi-câmera, só que realizada em três câmeras, o que ilustra simplicidade da linguagem das *soap operas* frente às telenovelas brasileiras.

situação que, segundo Bordwell (2008), é sempre desafiadora de ser filmada. Posicionada no capítulo 10, a cena começa num *establishing shot* feito pela câmera 3, que, centralizada no estúdio, se posiciona frontalmente a uma das pontas da mesa retangular. Esse plano localiza os personagens e suas posições no ambiente da sala de jantar: José Inocêncio está na ponta oposta da mesa e, conseqüentemente, é também visto de frente pela câmera; no lado esquerdo do quadro (à direita do coronel) estão José Venâncio, Buba e João Pedro; no direito, Kika, José Bento e Inácia. Quando o patriarca convida todos a se sentarem, o corte se esconde no movimento do sentar de José Bento (um *raccord* de movimento típico da montagem invisível), que é antecipado como o dono da fala seguinte ao ser enquadrado num plano conjunto com Kika e Inácia. A decupagem, portanto, respeita a normatização de antecipar aqueles que estarão com a palavra (“as palavras vêm primeiro, as imagens são adaptadas para ajustarem-se a elas”, diz Butler [2009, p. 217]⁷⁷).



Figura 2 - Establishing shot da sala / Plano conjunto de José Bento, Kika e Inácia

Antes aberta para o estabelecimento, a câmera 3 aproveita o tempo do plano anterior para se rearticular num *medium close-up* de José Inocêncio. Butler (2009) destaca que essa variação do close é propícia ao quadro televisivo, uma vez que dá alguma liberdade de movimento aos atores e garante aos operadores de câmera uma margem de segurança quanto ao enquadramento. Nesse plano redimensionado, José Inocêncio diz que tem muito prazer em receber as noras em sua casa; ainda antes de ele terminar a fala, as câmeras 2 e 4 “respondem” ao coronel com os respectivos contraplanos das noras Buba e Kika, cada qual em seu *medium close-up*.

A câmera 3 é ancorada à presença de José Inocêncio; as câmeras 1 e 2 se alternam entre José Bento, Kika e Inácia, assim como as câmeras 4 e 5 se revezam entre José Venâncio, Buba e João Pedro. Enquanto a câmera 2 está detida no agradecimento de Kika, a câmera 4 se rearticula de Buba para José Venâncio, que pergunta se eles podem começar a comer. Ainda de

⁷⁷ Tradução do autor.

pé, José Inocêncio é visto por um leve contra-plongée, que reforça sua posição de patriarca; ele pede que todos e revela que falta alguém à mesa. Deixa a cena por um momento, supostamente para buscar a pessoa ausente.



Figura 3 - José Inocêncio ancorado à câmera 3 / José Bento e Kika captados pela câmera 2

As câmeras deixam os closes e passam a trabalhar os personagens em blocos: José Bento e Kika intrigados de um lado; José Venâncio, Buba e João Pedro do outro. Diante da curiosidade dos irmãos, João Pedro revela que José Inocêncio se referia à Mariana, neta de Belarmino; nesse momento, a opção pelo plano conjunto expõe as imediatas reações de Buba e José Venâncio, que dividem o quadro com João Pedro.

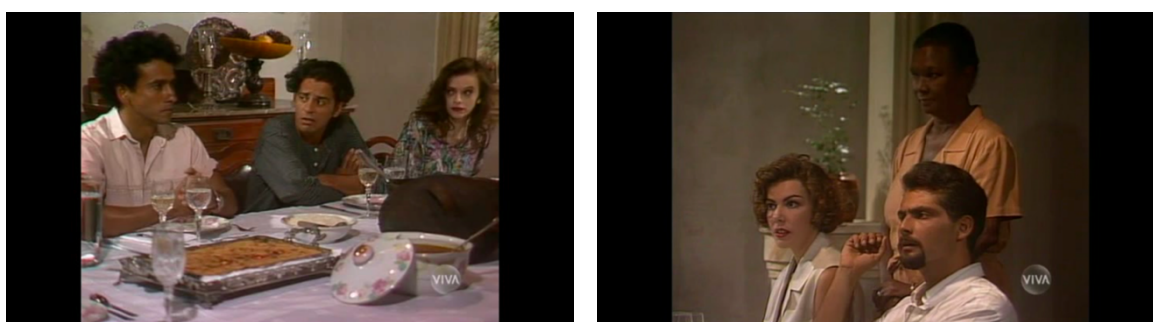


Figura 4 - Os personagens são blocados pela decupagem multi-câmera

A repercussão da revelação de João Pedro continua a alternar os dois lados da mesa. Então, a câmera 3 volta à cena com a reentrada de José Inocêncio, desta vez acompanhado por Mariana. Conforme o coronel apresenta os filhos, a decupagem aciona os planos de José Bento e José Venâncio, que encaram o pai em planos conjuntos com as respectivas esposas, que explicitam o espanto geral da família. À extrema-esquerda do estúdio, a câmera 1 é então acionada para captar em close e mais frontalmente o olhar incomodado que José Bento lança a José Venâncio.

José Inocêncio indica que Mariana ocupe a ponta oposta da mesa, posição que obriga a personagem a atravessar a sala e cruzar os olhares desconfiados. Ação dramática mais potente dentro da cena, o caminhar de Mariana demanda um olhar diferente do praticado até então. Por isso, a cena interrompe momentaneamente o sistema multi-câmera, cujas câmeras se organizam ao redor do espaço cênico, para permitir que a câmera 2 penetre esse espaço para a realização de um *travelling out*. Afinado ao deslocamento da atriz, o movimento de câmera conduz a personagem ao lugar indicado, num momento da decupagem que se aproxima do sistema single-câmera. A câmera 3 retorna para, através de um *over the shoulder* de Mariana, reestabelecer José Inocêncio na outra ponta da mesa. A partir daí o sistema multi-câmera retorna para encerrar a cena, encadeando novos enquadramentos em conjunto que salientam o constrangimento geral que toma a família.



Figura 5 - *Travelling out* conduzindo Mariana: a *mise en scène* single-câmera invade a decupagem multi-câmera

A trivialidade dessas imagens compostas pelo modelo multi-câmera pode não convidar o espectador a flunar, como observa Hamburger, mas cumpre a função basilar de mostrar as ações da narrativa de forma inequívoca. Na cena analisada, o plano mais marcante é o que contém o *travelling*, que recupera a permeabilidade do espaço single câmera e, consequentemente, remete à *mise en scène* cinematográfica; os demais tendem a se dissipar em meio ao fluxo⁷⁸. Embora Williams (2016), Balogh (2002), Marcondes (1998) e Kehl (2004) citem nas passagens aqui apresentadas a volatilidade das imagens televisivas, pouco se debruçam sobre as microengrenagens dessa imagem, isto é, sobre questões como composição, luz, enquadramento. Raymond Williams reconhece que “é difícil responder a algumas das experiências visuais intrínsecas, para as quais não há convenções nem modos de descrição disponíveis” (2016, p. 86). Completa que “a maioria dos analistas de televisão” está mais

⁷⁸ O modo multi-câmera aparece mesmo em cenas importantes da telenovela: em *Vale Tudo*, na cena em que Raquel (Regina Duarte) desmascara Maria de Fátima (Glória Pires) no dia de seu casamento, as quatro atrizes presentes têm uma importância dramática e, por isso, cada uma delas detém o olhar de uma das câmeras. Na revelação do *serial killer* de *A Próxima vítima*, o assassino, o detetive e o principal suspeito ganham closes próprios, enquanto as outras duas câmeras se dividem entre os demais personagens.

preocupada “com o conteúdo declarado ou direcionado” do que com esse tipo de elemento, que ele põe em dúvida “se de fato são vistos” (2016, p. 87). A passagem de Williams comprova a reclamação de Butler (2010) sobre a subestimação do estilo.

Esther Hamburger (2011) é a única a atingir, ainda que tangencialmente, um dos processos estruturantes da *mise en scène* – a decupagem. No campo cinematográfico, Jacques Aumont descreve a decupagem como um processo sem o qual “a encenação⁷⁹ de cinema estaria condenada a ser indefinidamente decalque da encenação do teatro” (2008, p. 51); no dicionário escrito com Michel Marie, Aumont a designa como “um instrumento de trabalho [...] primeiro estágio, portanto, da preparação do filme sobre o papel” (2006, p. 71). André Bazin elucida a decupagem como um “transformador estético”, entreposto entre o objeto último do relato e a imagem bruta (1991, p. 68).

A decupagem multi-câmera se presta a diferentes intenções: se no Brasil ela resulta da necessidade de uma celeridade de produção, nos Estados Unidos, ela opera sobre as *soap operas* pelo mesmo motivo, mas seu ritmo ligeiro é também conveniente ao *timing* cômico dos *sitcoms*. Ken Levine (2014), diretor de *sitcoms* como *Frasier* e *Everybody loves Raymond*, enumera a elaborada coreografia entre as câmeras (bem como a necessidade de respeitar o tempo dos operadores para reelaborar um set up) e a marcação muitas vezes rígida dos atores como dificuldades desse sistema. Em contrapartida, as séries dramáticas americanas dialogam mais diretamente com o modo single-câmera, mais detalhado e criterioso em suas composições imagéticas (o que é evidente desde exemplos clássicos, como *Hill Street Blues* [ESQUENAZI, 2013] e *Miami Vice* [BUTLER, 2010], a títulos contemporâneos como *Mad Men*, *Breaking Bad*, *Game of Thrones*, *Mr. Robot* etc.).

Butler, que destaca “a produção multi-câmera como norma na televisão broadcast” (2009, p. 216), avança nessa discussão ao abordar a televisão – e, mais especificamente, as *soap operas* americanas – sob uma estética do “ao vivo”, intrinsecamente ligada ao caráter das imagens eletrônicas:

Por conta de sua gravação em vídeo, *soap operas* se assemelham mais com os noticiários televisivos ‘actualities’ (vídeos de notícias e eventos), programas de *reality* e *talk shows*, do que com os dramas do horário noturno ou filmes para a TV, que, por enquanto, são filmados em 35 milímetros (BUTLER, 2010, loc. 1124)⁸⁰.

⁷⁹O uso da palavra encenação – tradução que tem sido recorrente ao termo *mise en scène* –, aparecerá de formas distintas dependendo do autor aqui utilizado (o que indica que a polivalência ultrapassa o próprio vocábulo original). Enquanto a tradução de Aumont adota “encenação” como equivalente em português ao termo francês, as traduções de David Bordwell são cautelosas em manterem ambos. Para o americano, a encenação é um composto da *mise en scène*, bem como a iluminação, a representação e a ambientação (2013, p. 17).

⁸⁰ Tradução do autor.

Para Butler, o aparente vazio estilístico desse simulacro do “ao vivo”, recobra a própria história das *soap operas*, que “parecem ao vivo e podem escolher serem ao vivo novamente” (2010, loc. 1034)⁸¹. Tal como nossas telenovelas, as *soap operas* começaram ao vivo, tornando-se gravadas a partir do advento do videotape (ainda assim, Butler narra certo desdém que se tem no armazenamento desse material). Ainda que devedora ao cinema clássico, a impressão do ao vivo, muitas vezes, distancia a *mise en scène* televisiva da cinematográfica, uma vez que “ignoram as regras dos 30° e 180°”⁸² e “não realizam *raccords* perfeitos” (JULLIER; MARIE, 2012, p. 68). Butler pontua detalhadamente:

A câmera não antecipa totalmente os movimentos dos personagens. Consequentemente, o plano da *soap opera* se assemelha ao plano usado em transmissões esportivas e noticiários atuais, com o operador de câmera lutando para acompanhar os eventos que o antecipam. Esse desleixo do plano consequentemente marca a cena como se fosse realidade (uma presença imediata) mais do que ficção (efeito fotográfico) (BUTLER, 2010, loc. 1124).

Aqui é preciso estabelecer uma diferença crucial: se nos Estados Unidos as *soap operas* são produtos menosprezados, de produção barata e exposição vespertina, as telenovelas brasileiras são, geralmente, obras de grande audiência, exibidas no horário nobre das emissoras e, por isso, recebem investimentos maciços. Não são tratadas com o mesmo desdém (orçamentário, inclusive) que Butler diz pesar sobre as *soap operas*, embora, em termos de produção, trabalhem com a mesma imposição implacável do tempo, de ter que levar ao ar seis capítulos por semana. É possível, no entanto, notar um tensionamento entre a *mise en scène* mais elaborada, proveniente do escopo cinematográfico (e presente nas séries do prime time americano), e o despojamento do ao vivo, mantido principalmente pelas multi-câmeras, que fazem que a cena seja decupada por si só (FILHO, 2003, p. 203). Essa curvatura se torna mais ou menos maleável dependendo do horário, da trama e dos profissionais envolvidos. Daniel Filho reitera que a necessidade de um ritmo ágil de produção impede que a telenovela apresente uma decupagem mais elaborada, mas que, como diretor, sempre procurou trabalhar melhor algumas cenas: “Sempre escolho duas cenas por capítulo para terem um melhor tratamento. Pode ser uma cena de amor, um encontro com o vilão, a confissão inesperada ou coisa parecida.

⁸¹ Tradução do autor.

⁸² Segundo David Bordwell (2013), a regra dos 180° traça uma linha imaginária entre os atores; ao colocar-se em um dos campos divididos por essa linha, a câmera se compromete a respeitar os 180° deste campo que está inserida. Essa regra “assegura que as posições relativas no quadro permaneçam constantes”, e que a linha do olhar e a direção de campo sejam sempre consistentes (p. 368).

Cenas que merecem destaque, pois deverão ter impacto para o telespectador” (FILHO, 2003, p. 203-204). Filho ainda pontua que, diferente do processo cinematográfico, “é impossível decupar uma novela inteira” (2003, p. 203), declaração que converge com as dificuldades de produção da *soap opera* trazida por Butler, justamente pela extensão e rotina de realização do produto.

Homogeneizar a telenovela como um produto de decupagem simplória seria, no entanto, nivelar um corpus extenso e propenso à mutabilidade ao longo dos anos, sobretudo num gênero conhecido pelo caráter de obra aberta. No momento do desenvolvimento deste trabalho, por exemplo, duas tramas das nove e uma das onze propuseram procedimentos incomuns ligados à *mise en scène*. Em *Babilônia*, o diretor geral Dennis Carvalho buscou trazer maior realismo aos cenários ao rejeitar a típica cenografia televisiva com três paredes e adotar a quarta parede, propondo assim maior completude ao espaço e abrindo novas possibilidades às movimentações dos atores e aos *sets ups* de câmera⁸³. Visando flexibilizar as marcações dos atores em *A Regra do Jogo*, a diretora Amora Mautner criou uma “caixa cênica”, uma espécie de esconderijo para a câmera no cenário. Em entrevista à Globo.com, ela assumiu ter trazido essa referência dos *realities shows* e ter contado com consultoria de J. B. Oliveira, o Boninho, diretor do *Big Brother Brasil* (GLOBO.COM, 2015). Já em *Verdades Secretas*, Mauro Mendonça Filho buscou uma decupagem mais próxima da cinematográfica ao trabalhar com apenas duas câmeras no set (O DIA, 2015).

A chegada do HD tem acentuado as preocupações com a *mise en scène* na telenovela, o que não significa que elas inexistiram ao longo da história do produto. A novela em questão neste estudo é prova irrefutável disso: ainda que práticas costumeiramente associadas ao formato (como o modo multi-câmera) tenham sido apenas parcialmente descartadas (o que comprova a cena analisada), muitas das imagens de *Renascer* apresentam um rebuscamento estilístico incomum. Numa criação coletiva (como é o caso), é certo que uma série de fatores resultam nesse cenário; entretanto, a hipótese aqui tomada é de que a singularidade desse universo narrativo e da maneira como ele foi descrito (portanto, do roteiro) possibilita um aprimoramento estilístico, salientado principalmente na *mise en scène*. Esse requinte atende à manutenção da qualidade e do prestígio do padrão Globo; como diz Butler, é um equívoco acreditar “que as decisões estéticas e as escolhas tecnológicas do produtor de televisão serão sempre determinadas por imperativos econômicos” (2009, p. 197)⁸⁴.

⁸³ Em entrevista ao autor, o cenógrafo Raul Travassos contou que já havia trabalhado com a cenografia em quatro paredes em *Renascer* e até mesmo antes.

⁸⁴ Tradução do autor.

Presença organizadora, a questão da *mise en scène* deveria ser indispensável aos estudos televisivos, pois a televisão vive da ordenação, seja ela a partir de um recorte macro (a estruturação da grade televisiva e a manutenção do ritmo de produção) ou micro (a necessidade de difusão e compreensão de seus discursos predominantemente denotativos). Como já apontado por Butler no cenário norte-americano, a pesquisa sobre o estilo televisivo tem sido desvalorizada, situação que se repete no contexto brasileiro, onde os debates sobre a tela pequena permanecem ligados principalmente ao conteúdo. Configura-se uma cisão pouco sadia, já que forma e conteúdo, estilo e narrativa constituem um único corpo vivo, pulsante. A *mise en scène* não só modula a vida dentro do plano, mas a que está além, do outro lado da tela, diante do mundo encenado, uma vez que orquestra o olhar do espectador.

1.2. A montagem

Processo que corta e organiza o material filmado em narrativa e discurso, a montagem é, como aponta Godard, um elemento estilístico interdependente da direção, afinal, ao mesmo tempo que a nega, a montagem “anuncia e prepara o caminho para a *mise en scène*” (GODARD *apud* MARTIN, 2014, p. 55). “Se a direção é um olhar, a edição é uma batida do coração. Antecipar é uma característica de ambos”, conclui Godard (*apud* Martin, 2014, p. 55)⁸⁵ ao delinear uma convergência desses processos em prol do estilo.

O histórico da montagem cinematográfica se flexiona entre a invisibilidade desse processo (a transparência do classicismo) e as proposições mais opacas e experimentais (o Construtivismo soviético, o Cinema Novo, a Nouvelle Vague). A televisão adere quase que totalmente à primeira vertente, sobretudo na teledramaturgia, em que a identificação emocional com a narrativa está em primeiro plano. A relação indissociável com a *mise en scène* permanece e se explicitou já na discussão sobre a *mise en scène* televisiva: a montagem desponta como inerente ao modo multi-câmera, uma vez que o corte é o que intercala os diferentes pontos de vistas das câmeras diante da cena, que é encenada por completo. Nesse caso, a montagem é denominada “live-on-tape” (BUTLER, 2009, p. 218) e é feita no *switcher*, um dispositivo técnico que permite ao diretor acionar as várias trocas de câmeras enquanto a cena é gravada (BUTLER, 2009, p. 494). O corte permanece sob a invisibilidade herdada do classicismo cinematográfico, que visa o apagamento das mudanças de planos “de maneira que o espectador possa concentrar toda sua atenção na continuidade da narrativa visual” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 251); a esse apagamento, cuja construção pode ser melhor lapidada na montagem não-

⁸⁵ Tradução do autor.

linear do single-câmera, dá-se o nome de *raccord*. Butler comenta sobre isso ao pontuar que, no multi-câmera, apesar de “os planos serem todos planejados com antecedência, a prática de trocar os planos é um pouco solta”, o que faz com que “os cortes nem sempre ocorram no momento convencionalmente apropriado” (2009, p. 220)⁸⁶. É preciso ressaltar que ele analisa o caso das soap operas, que, normalmente, têm um menor refinamento estilístico e industrial do as telenovelas brasileiras. Para os dois casos, vale ainda lembrar a máxima de Walter Murch (2004), que afirma que a emoção de uma cena ajuda a diluir problemas de montagem.

Embora mantenham-se como valores fundamentais das narrativas clássicas cinematográficas e televisivas, a continuidade é testada e, por isso, se flexiona ao longo da história. Nesse sentido, Bordwell e Thompson (2013) apontam, a partir do cinema da década de 1960, a instauração da chamada “continuidade intensificada”, que aumenta a frequência dos cortes sem abalar a transparência; tendência que mantém uma correlação com o estabelecimento da linguagem televisiva:

Como as pessoas viam filmes nas telas de casa em vez de vê-los nos cinemas, os cineastas remodelaram suas técnicas. Mudar a imagem constantemente com cortes e movimento de câmera podia impedir o espectador de mudar de canal ou pegar uma revista. Nas telas menores, os cortes mais rápidos são mais fáceis de acompanhar e as vistas próximas têm aparência melhor do que os planos de conjunto, que tendem a perder detalhes. A continuidade intensificada foi moldada por muitos fatores, como a chegada da montagem computadorizada, mas a televisão foi uma importante influência (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 385).

A ideia de montagem continuada aparenta ser uma espécie de germe que, ao negociar com a *mise en scène* do modo multi-câmera e aliar-se à grade de programação, forma o fluxo televisivo. Na televisão, a *mise en scène*, geralmente calcada num despojamento estilístico, é fragmentada e reelabora pela montagem sob o pensamento de rapidez e leveza, dentro de um quadro reduzido que compete com o espaço doméstico. Esse conjunto de características pré-concebe um olhar que não se detém sobre as imagens porque não tem tempo para isso e nem matéria o suficiente para ver. É a partir dessa correlação entre montagem e *mise en scène* que, “o olhar distraído do telespectador se diferencia do olhar intenso do espectador da sala de cinema” (SOBRINHO, 2011, p. 76).

Em determinados momentos, *Renascença* vai quebrar esse fluxo, tanto pela *mise en scène* quanto pela montagem. Nesse último aspecto, a novela exercita em maior ou menor grau diferentes estilos da montagem: parte do classicismo, passa pela “proibição” em prol da *mise*

⁸⁶ Tradução do autor.

en scène e flerta até mesmo com algumas experimentações que reverberam a montagem soviética e o Cinema Novo.

1.3. Som

Com os avanços artísticos, técnicos e tecnológicos, o som ganhou importância e complexidade que equilibraram em importância os termos que compõem a palavra “audiovisual”. David Bordwell e Kristin Thompson (2013) sintetizam essa dimensão da banda sonora:

Como acontece com outras técnicas cinematográficas, o som orienta a atenção dos espectadores. Normalmente, a trilha sonora é esclarecida e simplificada para que o material importante se destaque. O diálogo, como transmissor de informações da história, geralmente é gravado e reproduzido com vistas ao máximo de clareza. Falas importantes não devem competir com a música ou ruído de fundo. Os efeitos sonoros são menos importantes. Eles fornecem uma percepção geral de um ambiente realista e raramente são percebidos; se estiverem ausentes, porém, o silêncio seria a distração. A música geralmente também se subordina ao diálogo, entrando durante pausas na conversação ou efeitos (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 417).

Tanto Bordwell & Thompson como Jullier & Marie (2012) analisam o som sob três segmentos: ruídos, música e palavras. Porém, Bordwell e Thompson avançam ao adjetivarem esses componentes a partir de volume (distância com que o som é percebido), altura (agudos e graves) e timbre (tom anasalado, brando, etc.), características que, segundo a dupla, “interagem para definir a textura tônica de um filme” (2013, p. 415). No cinema e na televisão, a manipulação desse trio de elementos e suas qualidades adere a um discurso mais complexo, uma vez que irá se relacionar com as imagens. Nessa elaboração discursiva, o som pode modular em variações rítmicas, espaciais (diegético ou não diegético), temporais (sincrônico e assincrônico), além de operar com a perspectiva e fidelidade (ou não) à fonte (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 415).

À construção dessa intrincada trilha sonora dá-se o nome de mixagem de som, processo que visa “guiar a atenção do espectador” através “de uma corrente de informações auditivas em andamento” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 419). É certo que a paisagem sonora relacionada à imagem é melhor ouvida nas salas de cinema, que, ao longo dos anos, evoluíram no sentido de aperfeiçoarem a “sincronização dos sentidos” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 410). Já na televisão, o som, embora estéreo, é mais plano, uma vez que se propaga de um único aparelho e não de um sistema de alto-falantes calculadamente distribuídos como nos

sistemas Dolby Digital (ainda que a tecnologia dos *home theaters* transporte o raciocínio sonoro da sala de cinema para o espaço doméstico).

Em uma breve explanação sobre o som televisivo em seu livro *A Audiovisão* (1994, p. 125), Michel Chion define a televisão como o “rádio ilustrado” e completa que na TV “o som é sempre principal”, visto que “nunca está fora do campo”; “sempre está lá, no seu lugar, não tendo a necessidade da imagem para ser identificado”. Embora excessivamente generalista, a análise de Chion é válida para muitos programas televisivos e encontra bom exemplo inclusive na telenovela brasileira, herdeira direta das radionovelas. Contudo, a singularidade estilística da imagem de *Renascer* permite que a novela escape parcialmente dessa colocação; parcialmente porque a extensão de uma telenovela não viabiliza uma total eliminação dessa reiteração do som pela imagem.

Para analisar o som de *Renascer*, convém alinhar os estudos acerca do som na telenovela – como os de Toledo (2010) e Antonietti (2016) – à discussão do tema no cinema clássico, já que a ficção televisiva também tem se apoiado num classicismo da imagem, numa relação que se desdobra na trilha sonora. Em *Film. A Sound art* (2009), Chion descreve o som do cinema clássico como “uma arte verborrágica”, “um tipo de cinema onde a fala é o centro das atenções sem parecer, pois se encaixa com ações visuais paralelas” (p. 73)⁸⁷. Essas “ações visuais” mencionadas são, segundo ele, gestos que se entrelaçam ao diálogo sem necessariamente se relacionarem com o conteúdo da fala (p. 74)⁸⁸, mas que, de alguma forma, modulam o drama da cena: “a decisão de engolir uma bebida em um gole dá ao interlocutor (e ao espectador) tempo para meditar sobre o que acabou de ser dito ou permitir que o que foi dito afunde” (p. 75)⁸⁹, diz Chion.

Diferente da imagem televisiva pensada por Chion (1994) como uma ilustração ao som, a cena clássica sonora é guiada por essa associação simbiótica entre gestos e falas em que imagem e som se ajudam, numa relação de reciprocidade. As falas podem auxiliar, por exemplo, na transição entre campos e contracampos, já que uma sobreposição de diálogos pode suavizar a mudança de plano (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 419). Outro recurso comum para suavizar transição, apontado por Chion e por Bordwell & Thompson, é a chamada “ponte sonora”, que consiste no som de uma cena anterior que “perdura brevemente enquanto a imagem está apresentando a cena seguinte” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 448). Chion (2009) completa que a ponte sonora pode também realizar a passagem entre uma música diegética e uma não diegética. No caso da telenovela, a predominância de músicas não

⁸⁷ Tradução do autor.

⁸⁸ Tradução do autor.

⁸⁹ Tradução do autor.

diegéticas acaba propiciando pontes sonoras em que a canção-tema de determinado personagem se estende às cenas de transição.

Embora praticamente nunca seja diegética, a presença da música na telenovela é notória. Antonietti (2016) baliza o repertório cinematográfico para analisar o uso da música – e, principalmente, da canção –, na teledramaturgia (e esse friso se dá considerando a decomposição da música entre canção e instrumental). O autor ainda evoca Carrasco (2003) e Gorbman (1987) para explicar a ideia da música como *leitmotiv*, motivos musicais temáticos que pontuam repetidamente aspectos da narrativa, numa associação que serve para a construção narrativa e para evocar a memória do espectador.

A ideia de *leitmotiv* como uma associação repetitiva adere bem a uma obra com caráter reiterativo como a telenovela. As características estruturais da telenovela permitem uma organização recorrente dessas reproduções dentro da obra, possibilitando a associação de canções e trilhas instrumentais a determinados personagens e situações. Surge a ideia de música-tema, que pode se desdobrar da canção original em arranjos e novas gravações (ANTONIETTI, 2016, p. 41). A prerrogativa da canção frente à música instrumental ressalta “um efeito de repetição textual contida principalmente no refrão” (CHION *apud* ANTONIETTI, 2016, p. 131), o que facilita o sucesso da música-tema e permite que ela extravase da narrativa. Como diz Daniel Filho, além de construir o drama, a música “tem que ‘tocar no rádio’” (2003, p. 323).

Esse trânsito da música serve a uma retroalimentação da própria obra. Se o intervalo comercial realimenta a programação televisiva ao propagandear os programas que a compõem, a música realimenta a narrativa a partir de outras mídias, já que seus acordes evocam a memória do espectador⁹⁰. Pode despertar uma memória recente em relação a uma trama, mas pode evocar ainda uma memória mais remota.

A música na teledramaturgia estabelece uma associação cultural transmidiática, que se desdobra em publicidade e potencial de venda. O lançamento das trilhas sonoras é prova disso: após uma breve parceria com a gravadora Philips, a Globo lançou seu próprio selo em 1971 – a Som Livre. A emissora, então, “passou a utilizar a telenovela como canal de divulgação da música, ao mesmo tempo em que esta, quando veiculada em outros meios, difundia a novela” (TOLEDO, 2010, p. 78).

Com o lançamento da Som Livre, surge a figura do diretor musical, que, em *Renascer*, foi representada por Mariozinho Rocha, um dos principais nomes na função ao longo da história

⁹⁰ Cabe relatar o exemplo de um episódio em torno desta tese: ao comentar sobre o objeto deste estudo durante uma conversa informal, uma das interlocutoras, após dizer lembrar-se da novela, começou imediatamente a cantarolar a melodia de “Lavrador”, canção de Moraes Moreira que servia como tema de Damião.

da Globo. Antonietti (2016, p. 38-39) explica que cabe ao diretor musical criar um universo e uma unidade musical para a obra, garimpando canções que preencham tanto questões dramáticas quanto mercadológicas. Negocia, assim, com três instâncias: o autor, o diretor e a empresa fonográfica. Nesse sentido, *Renascença* se configura como um exemplo bem específico, já que o caráter regionalista da trama não abre espaço ao usual compilado de músicas internacionais. Assim, a novela contou com dois discos, que compilaram apenas músicas nacionais ou instrumentais.

Trabalhando em conjunto com o diretor musical, está o produtor musical, que verifica a viabilidade de uso das músicas, além de questões como direitos autorais, arranjos e novas gravações (ANTONIETTI, 2016, p. 40). Ele também indica as articulações musicais dramático-narrativas à equipe de sonoplastas, a quem supervisiona no início da produção da telenovela (ANTONIETTI, 2016, p. 46).

Com o andamento da produção, o sonoplasta ganha autonomia e, por isso, passa a se responsabilizar por toda a construção sonora da novela. Na prática, essa função aglutina papéis que, no cinema, caberiam ao editor e mixador de som, assumindo “tudo o que envolve a pista sonora”, inclusive a sonoridade musical (ANTONIETTI, 2016, p. 46). Embora respeitem o pensamento sonoro estabelecido no início do processo, os sonoplastas se tornam os profissionais que estão diariamente envolvidos com a construção do som na novela.

Tão complexo quanto a imagem, o som é um elemento estilístico saliente na telenovela, seja pela herança verborrágica do cinema (e, no caso brasileiro, do rádio), seja pelo uso acentuado da música que o próprio melodrama, enquanto gênero principal da telenovela, demanda. Pontuações mais específicas acerca do som serão feitas nas análises das cenas.

2. Do olhar nostálgico ao maneirista

“Sentimento ligeiro de tristeza sentido por alguém, pela lembrança de eventos ou experiências vividas no passado; saudades ou tristeza por algo ou alguém que já não existe mais ou que já não possuímos mais” (EDITORA MELHORAMENTOS, 2015). A definição mais popular de nostalgia, aqui dada pelo dicionário Michaelis, tangencia o sentimento que cerca o sertão cordial de *Renascença*, esse lugar da saudade e da lembrança. Entretanto, esses valores não se fincam completamente no real, mas num passado brasileiro que, reelaborado pela ficção televisiva, vai ao encontro do “desejo de utopia” assinalado por Kehl (2016). Elabora-se, assim, uma nostalgia também utópica, que diminui a força da tristeza para acentuar essa lembrança aperfeiçoada de um Brasil cordial; uma saudade com um traço de otimismo, intrínseca à ideia governante da novela. Entre a essência cordial da narrativa e o estilo maneirista das imagens e

sons, essa nostalgia positiva age como uma ponte, estacada entre esses polos aparentemente opostos.

No Brasil, a primeira reflexão sobre a nostalgia⁹¹ surgiu no campo psiquiatria em 1844; em tese intitulada *Considerações sobre a nostalgia* (2005), Joaquim Manuel de Macedo (cuja obra mais proeminente é o romance-folhetim *A moreninha*) abordou o tema como uma patologia a partir de uma situação posta na época: uma “epidemia” nostálgica que se espalhava no campo entre os escravos, circunstância que atrapalhava principalmente os interesses dos escravocratas, já que não só prejudicava o trabalho como, muitas vezes, resultava nos suicídios desses escravos. Pragmática nessa visão da nostalgia enquanto enfermidade, a tese de Macedo visava à manutenção de um *status quo* da época – ou seja, se alinhava aos interesses da aristocracia em prol da escravatura. Mais interessante é o diagnóstico que o autor propõe como causas da nostalgia: a saudade da pátria, da terra paterna, de um passado embrulhado no deslocamento espacial.

A tese de Macedo diagnostica a nostalgia no mesmo cenário retratado por Holanda e Freyre. Considerando-se que *Renascer* reverbera tanto o cenário quanto o retrato (ainda que sob alguns ajustes), a presença nostálgica na novela dá manutenção à ideia de Macedo, numa construção que nada tem de aleatória; muito pelo contrário, essa aflição emocional causada por uma terra paterna perdida se vincula perfeitamente ao momento em que a novela é transmitida e ao antídoto que ela propõe – o reencontro com esse lugar cordial, que imediatamente recupera a figura do “pai ideal”. A nostalgia é, portanto, realocada para um novo contexto, pertinente ao momento de decepção em que o país vê ruir sua aposta de modernidade concatenada na figura de Fernando Collor de Mello. Contudo, não bastava apresentar José Inocêncio, esse “novo-velho” pai, cujos defeitos sanados já foram discutidos nesta tese. Era preciso também voltar aos domínios desse pai, às paisagens bucólicas que constroem um manancial de saudades em torno de uma primavera não vivida por parte do público.

Renascer atingiu um Brasil há pelo menos trinta anos urbanizado e, portanto, uma parcela da população já nascida e criada sob os signos do progresso e da modernidade dos grandes centros. Assim, boa parte dos espectadores não havia vivido esse tempo-espço que a novela recuperava virtualmente como um passado possível. Essa recuperação tão ilusória quanto persistente ilustrava os ecos de causos e histórias de outrora, dessas que se propagam na oralidade dos discursos de pais para filhos, de avós para netos. A memória nostálgica de um lugar dos antepassados se elabora em imagens e sons que permanecem embebidas da cultura popular da oralidade.

⁹¹ Informação presente na contracapa do mesmo livro.

A intimidade cordial é o que permite com que essa nostalgia avance de boca em boca e, conseqüentemente, de coração em coração. No instante de sua exibição, *Renascer* como obra que mais falava ao Brasil (no sentido de se constituir como principal produto de uma indústria cultural brasileira), aproveitou-se desse potencial para reelaborar uma nostalgia ligada à cultura popular (a narrativa oral) e à memória coletiva (ORTIZ, 1985). Contadores de causos, personagens como José Inocêncio, Inácia, Norberto e Deocleciano agiram como pais e avós ao guiarem o público a esse universo quase extinto, em que a procissão da Santa e a embaixada do Bumba mobilizava a vida nas fazendas, em que se acreditava nos mistérios inexplicáveis do mundo (no poder de um Jequitibá ou de um diabinho na garrafa) ante à razão moderna.

Ao se deslocar para um ambiente cordial embrulhado nesse encantamento da narrativa popular, *Renascer* promovia uma inversão dos valores, uma vez que esse retorno providenciado pela novela se colocava como a medicação (homeopática) contra o presente enfermo. Nesse sentido, a nostalgia se constitui mais como uma espécie de sentimento vicioso: diante da complexidade do presente, a nostalgia promove o consecutivo retorno à simplicidade e à intimidade do passado, expostos de segunda à sábado às oito da noite. Diante da crise do Brasil moderno e institucionalizado, a terapia mais eficaz nada mais era do que a fuga para uma pátria cujo imaginário se sustentava nos discursos acolhedores dos mais antigos, tão bem representados nos personagens da novela.

A nostalgia, entretanto, não se limitou à narrativa; “infectou” a construção imagética (e sonora) e, conseqüentemente, o tipo de olhar posto sobre essas imagens. Aqui cabe o empréstimo do pensamento de Slavoj Žižek (in MILLER; STAM, 2000) acerca da nostalgia no campo cinematográfico. Para Žižek, a imagem nostálgica é aquela que recupera um olhar igualmente nostálgico. Trata-se, segundo ele, de um olhar impregnado de uma inocência passada, capaz de um encantamento praticamente inabalável, provável de entregar-se até a imagens que hoje estariam envoltas em certa desconfiança. Ele exemplifica essa relação a partir do *western* e do cinema *noir*:

As cenas mais dramáticas de *Casablanca*, *Até a vista, querida*, ou *Fuga do passado*, provocam risos hoje entre espectadores, mas, no entanto, longe de representar uma ameaça ao seu poder de fascínio, esse tipo de distância é a sua própria condição. Ou seja, o que nos fascina é precisamente um certo olhar, o olhar do outro, do hipotético e mítico espectador da década de 1940 que, supostamente, ainda era capaz de se identificar imediatamente com o universo do *noir* (ŽIŽEK in MILLER; STAM, 2000, p. 527)⁹².

⁹² Tradução do autor.

Žižek pontua que no olhar nostálgico, o presente é visto com olhos de outrora, como se fosse parte de um passado mítico (2000, p. 528)⁹³. O exemplo dado a partir de *Os brutos também amam* (1953) é contundente: “*Os brutos também amam* é um Western puro quando Westerns puros já não são mais possíveis, quando o Western já era percebido a partir de uma distância nostálgica, como um objeto perdido” (p. 529)⁹⁴. *Renascer* bebe da fonte do Western e o interliga ao melodrama, gênero principal da telenovela. Sustenta-se, portanto, em dois gêneros basilares da linguagem audiovisual, realocando-os a ao contexto do formato (a telenovela), da indústria (a TV Globo) e do país (o Brasil). Mas, para além disso, demanda um olhar que recupera um encantamento de outro espectador; provavelmente o espectador televisivo diante de novelas como *Beto Rockfeller* e *Irmãos coragem*, mas, sobretudo, o espectador cujo fascínio ultrapassa a própria televisão e retoma o cinema, meio primordial no exercício dessa “hipnose” das imagens em movimento. Faz sentido, portanto, a construção estilística que agrega recursos que remetem a uma autoria cinematográfica.

Renascer não só retoma a terra pátria – esse Brasil latente, cordial, íntimo, “simples” e acolhedor –, como emula a gênese do olhar sobre as imagens em movimento. Ou seja, o objeto observado (a terra do “pai ideal”) emana nostalgia, mas o próprio olhar (dotado de uma capacidade de identificação múltipla e curiosidade feminina) é também nostálgico. A complexidade dessa articulação entre “o que vê” e “o que é visto” se reflete no estilo de *Renascer*, que vai de momentos de uma completa e atípica imitação do classicismo cinematográfico na televisão, à momentos de maneirismo, em que se expõe a grande dicotomia do olhar nostálgico: um certo “distanciamento irônico para com a realidade diegética” e uma “fascinação com o próprio olhar” (ŽIŽEK in MILLER; STAM, 2000, p. 527)⁹⁵. O espectador, portanto, reconhece a existência e os limites da representação, mas não consegue evitar encantar-se por ela.

Esse distanciamento diegético sobre o qual Žižek pontua é essencial, pois abastece o próprio olhar nostálgico: para grande parte do público de *Renascer*, a terra de José Inocência é a terra dos antepassados, que continua a existir nas profundezas do Brasil. A distância mantém aceso o fogo da saudade. Em contrapartida, a fascinação desponta dessa elaboração estilística, que empresta recursos mais comuns ao meio cinematográfico, como a encenação em profundidade, a utilização de molduras e de movimentos de câmera exploratórios. Esse encantamento, então, se entrelaça à curiosidade do olhar para dar possibilidade aos momentos maneiristas, em que a transparência narrativa só não se estilhaça (como no cinema moderno)

⁹³ Tradução do autor.

⁹⁴ Tradução do autor.

⁹⁵ Tradução do autor.

porque o caráter nostálgico mantém uma conexão ao olhar do passado e à imagem original. Desta forma, o espectador está duplamente ancorado: pelo passado romanceado, reconstituído por um espaço que ocupa o imaginário brasileiro – o sertão –, e pelo fascínio ultrapassado diante das imagens em movimento, que a novela reconstitui a partir de referências que são imitadas, assimiladas, distorcidas e embaralhadas, num artifício típico do maneirismo televisivo. Assim, os instantes maneiristas de *Renascer* potencializam o fascínio e exaltam à modernidade dessa indústria, capaz de criar ilusões como nenhuma outra (como se a emissora dissesse “esqueçam *Pantanal!*”). Celebra-se, assim, a própria Globo.

2.1. Da nostalgia ao maneirismo

Na história da arte, o maneirismo é um conceito escorregadio, uma vez que há divergências se ele é um movimento próprio ou um momento de transição que surge entre o fim do Renascimento e o Barroco. Sua valoração é também oscilatória, ora positiva, ora negativa, como narra John Shearman (1967), que, entretanto, faz um apontamento eficaz: maneirismo vem do italiano *maneira*, cuja melhor tradução em inglês seria estilo. O autor contradiz outro mito muito disseminado: o maneirismo não é “uma reação contra ou em oposição a Alto Renascença, mas uma extensão lógica de algumas de suas próprias tendências e realizações” (1967, p. 49)⁹⁶, num momento em que a crença de um ápice do classicismo desperta nos artistas a autoimposição de dificuldades estilísticas a serem superadas através da técnica. Segundo Gombrich, surgem, então, artistas que “queriam atrair a atenção fazendo suas obras menos naturais, menos óbvias, menos simples e harmoniosas do que as criações dos grandes mestres”, visando o surpreendente, o inesperado e o insólito (1999, p. 362). Gombrich sugere ainda que foram os maneiristas os primeiros artistas modernos, no sentido de que a arte moderna nasce de um “impulso semelhante de evitar o óbvio e conseguir efeitos que diferem da convencional beleza natural” (1999, p. 367).

Alguns desses elementos parecem transbordar para a conceituação do maneirismo cinematográfico, como a vinculação ao estilo e à técnica e o não rompimento com o passado, que permanece reverberante, ainda que jamais volte a ser presente. Ou seja, trata-se de um movimento nostálgico, ou, nas palavras de Philippe Roger, “uma espécie de intérprete melancólico de uma história que começou antes dele” (*apud* OLIVEIRA JR., 2015, p. 127).

Como na pintura, o maneirismo surge no cinema num momento de maturidade do classicismo, reelaborando uma sensação de chegada tardia (BERGALA, 1985; OLIVEIRA JR,

⁹⁶ Tradução do autor.

2015). Essa consciência, que reconhece uma ancestralidade amadurecida, provoca uma nostalgia nunca plenamente curável. É, então, tratada num retorno que jamais se completa, uma vez que, para o maneirista, não há sentido em reproduzir algo que pertence a um passado concluído, a não ser através da imitação, ato que Oliveira Jr. (2015, p. 125) descreve não como uma reprodução baseada na aparência real/natural, mas no ideal, na correção, no aperfeiçoamento. Assim, nasce um “cinema de mortos-vivos”, assombrado por um passado cinematográfico que se cerca de certa aura mágica, num “misto de transparência e distância” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 128) que remonta a dicotomia “fascínio e distância”, que Žižek associa ao olhar nostálgico. Se *Os brutos também amam* é um Western puro quando Westerns puros já não são mais possíveis (ŽIŽEK in MILLER; STAM, 2000, p. 529)⁹⁷ é porque imita gestos vistos “mais de mil vezes na história do cinema” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 128) ao constatar uma pureza nunca completamente recuperável. O maneirismo pendula entre outra dicotomia, “pureza e profanação”, sobre a qual Oliveira Jr. se aprofunda ao citar Stephane Delorme:

A imagem maneirista, segundo Delorme, é aquela que se propõe não exatamente ao remake de uma obra clássica (reapropriar-se de seu conteúdo narrativo, com suas situações de base e personagens) nem à sua reprise (submetê-la a um novo tratamento figurativo), mas à *anamorfose*, isto é, ao estudo visual sistemático e obsessivo de um “motivo magistral” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 124).

Oliveira Jr. retoma Roger ao apontar *Um corpo que cai* como provável obra inaugural do maneirismo cinematográfico, no sentido que Hitchcock tenta “manter-se na esteira dos gêneros hollywoodianos convencionais, mas já se aventurando em especulações meta-artísticas” (2015, p. 130). Cita como uma cena emblemática dessas “especulações”, aquela em que Scottie (James Stewart) e Judy/Madeleine (Kim Novak) se beijam no quarto de hotel, captados sob a atmosfera fantasmagórica por um estilizado *travelling* circular. Trata-se de uma cena importante, já que “nostálgico por seu objeto perdido” (OLIVEIRA JR., 2015, p. 127), Scottie age para tornar essa imagem-ícone em imagem-simulacro (p. 104) e, ao longo do movimento de câmera, restitui não só esse corpo perdido como a situação do último encontro romântico, momentos antes do incidente com Madeleine.

O maneirismo desta cena será revisitado e ainda mais distorcido em dois filmes de Brian de Palma, cuja filmografia tem forte influência *hitchcockiana*. A primeira reelaboração aparece na cena final de *Trágica Obsessão* (1976), em que os amantes se reencontram num aeroporto

⁹⁷ Tradução do autor.

após o desfecho de um sequestro. No entanto, o alívio do reencontro logo cede lugar a uma tragédia que emerge da narrativa: o amor romântico entre eles é impossível, pois são também pai e filha. Essa distorção moral atinge o estilo e o abraço entre eles é também registrado pela câmera que os circula, mas sem a elegância do *travelling hitchcockiano*. A atmosfera onírica criada por uma “aura” de luzes difusas – e que em Hitchcock se extingue ao passo que os Scottie e Madeleine –, no filme de De Palma se acentua junto à trilha sonora e à câmera, que não circula só uma vez, mas rodopia em torno desse encontro.

De Palma volta a distorcer esse *travelling* circular em *Dublê de corpo*, desta vez sob a influência *hitchcockiana* redobrada, desta vez pela lembrança recorrente de *Janela indiscreta*. Na cena, Jack Scully (Craig Wasson) e Holy Body (Melanie Griffith) se encontram num túnel após ele salvá-la da perseguição de um psicopata (muito embora ele também seja um perseguidor voyeur). O inesperado beijo entre eles ativa o *travelling* circular, assim como o *back projection*, tal qual no original de Hitchcock. Entretanto, os beijos descem do pescoço aos seios dela; a câmera mais uma vez circula incansável, intrincando o movimento em aproximações e afastamentos; a trilha, por fim, concretiza o que se assemelha a uma cena de *soft porn*, em que toda a intriga dramática precedente parece se dissolver quando aquele encontro erótico se consuma.

O maneirismo de De Palma trilha um percurso curioso: devoto à nostalgia pela imagem *hitchcockiana*, ele estiliza tanto a cena que faz com que esta circunde o limiar da imagem pornográfica, que Žižek defende ser o extremo oposto da imagem nostálgica (in MILLER; STAM, 2000). Isso porque a imagem pornográfica implode a pureza que a crença na narrativa demanda, uma vez que a história é mero subterfúgio burocrático para que se chegue à imagem do ato sexual. Essa explicitação não se concretiza em *Dublê de corpo* (até porque iria contra a temática do voyeurismo, central ao filme), mas essa simples transfiguração de gênero e tom que emerge na cena, ilustra o potencial do maneirismo no cinema.

Evidencia-se um caráter metalinguístico de uma arte “consciente dos seus efeitos como das suas condições de possibilidade” (OLIVEIRA JR., 2015, p. 130), assim como uma *mise en scène* consciente de sua representação (p. 131). Hitchcock encadeia narrativa e estilo ao usar de uma intriga sobre imitação para introduzir o maneirismo. De Palma acentua esse maneirismo na nostalgia ao original *hitchcockiana* ao passo que procura distinguir-se dessa imagem primordial, reelaborando-a à sua maneira. A nostalgia é um valor central nessa operação; ainda que o olhar nostálgico não demande necessariamente o maneirismo (já que pode se manifestar na revisitação de uma imagem pura deslocada de seu tempo, como em *Casablanca*), a recíproca não é verdadeira: o maneirismo exige uma dosagem do olhar nostálgico para se concretizar.

2.2. O maneirismo televisivo

Em *De certa maneira* (1985, p. 10-15)⁹⁸, Alain Bergala constata que o desaparecimento de mestres absolutos lança o maneirismo cinematográfico numa “enorme confusão de estilos e modelos”, influenciados não mais por uma herança em comum, mas unicamente pela manutenção da ideia de esgotamento. A partir disso, ele desenha um cenário pessimista em que o maneirismo aparece sob uma perspectiva de *self-service*, que sob a influência da “difusão televisiva”, bebe a seu bel-prazer e sem qualquer rigor do manancial cinematográfico.

Esse “maneirismo à revelia” esvazia qualquer esforço de superação das dificuldades através da técnica (ideia trazida desde a pintura), uma vez que o maneirismo deixa de ser um fim para se tornar um meio, um instrumental caótico que ar dispara a nostalgia a esmo, recupera fragmentos não de um, mas de vários objetos perdidos, sem a necessidade de haver qualquer parentesco ou consonância entre eles. Nesse seguimento, esses retalhos são colados de maneira meio aleatória, completando um mosaico que camufla a possibilidade de identificação de uma imagem primordial. Bergala pontua:

A televisão, a seu jeito, esvazia identicamente os filmes de todo “imaginário de Verdade”, os desconecta de toda origem, e os retira toda aura singular. É provável que ela tenha contribuído para transformar a consciência do passado do cinema, a partir de onde pôde nascer um verdadeiro maneirismo, como simples reservatório de motivos e de imagens de onde está para nascer uma forma degradada e obtusa de maneirismo maneirado. Mas isso enceta talvez uma outra história, a história da reciclagem generalizada do cinema... (BERGALA, 1985, p. 15)⁹⁹.

Esse maneirismo televisivo *self-service* aparece vez por outra na história telenovela: *Que rei sou eu?* (1989) se serve das histórias de capa & espada e das chanchadas, assim como as comédias ligeiras de Silvio de Abreu, que também retornam a esse gênero do cinema nacional; já as comédias metalinguísticas de Carlos Lombardi colecionam referências que vem dos quadrinhos, videocliques e até uma sensualidade típica das pornochanchadas. *Vamp* (1990), de Antônio Calmon, também aproveita a linguagem dos videocliques (*Thriller*, de Michael

⁹⁸ Tradução de Ruy Gardner.

⁹⁹ Tradução de Ruy Gardner.

Jackson, é uma referência recorrente); *A Próxima vítima* (1995) transporta a ambientação e os estereótipos do cinema *noir* para um contexto nacional.

Entretanto, o aparecimento do HD e um consequente crescimento da preocupação com a visualidade tem intensificado essas apropriações maneiristas: Simone Maria Rocha (2016) aponta *Cordel Encantado* (2011) como o primeiro resultado do investimento nessa visualidade reelaborada a partir do HD; a novela misturava capa & espada, literatura de cordel e cangaço. Antes disso, porém, *A Favorita* (2007) já demonstrava uma *mise en scène* diferenciada ao assimilar o *noir* e a iluminação do cinema de horror; além de jogar com esses estilos, a cena em que Flora (Patrícia Pillar) mata Gonçalo (Mauro Mendonça) reelabora até mesmo planos de *Psicose*. Bem menos sutil, *Amor à vida* (2013) também fez uma releitura da sequência inicial de *O Expresso da meia-noite* (1978), fato que não passou despercebido e foi assinalado pelos usuários do Twitter; nada singelo é também a apropriação temática e estilística que *Deus salve o rei!* (2018) retira do agendamento de *Game of Thrones*. Na recente esteira de uma análise estilística dessa telenovela pós-HD, Renato Pucci (2013) analisa *Avenida Brasil* (2012), enquanto Rocha se detém sobre *Gabriela e Saramandaia* (esta última, em conjunto com Matheus Luiz Couto Alves), novelas que, junto a *O Astro* (2011) e *O Rebu* (2014), apresentaram um maneirismo que se estendia do estilo à nostalgia das tramas originais. Casos em que o maneirismo televisivo se serviu da própria história da telenovela.

Renascer se enquadra nesse panorama maneirista: recorre ao cinema – e à formação cinéfila de Luiz Fernando Carvalho – e recupera a experiência de *Pantanal* para compor um grande reservatório de possibilidades estilísticas, que, apesar de recorrentes e atreladas a algumas temáticas, jamais consolidam um corpo coeso, muito menos remetem a uma única obra do passado cinematográfico. Dentro de uma perspectiva de heranças, a imagem original se torna o cinema como um todo, o que propicia uma gama enorme de imagens-ícones. Contudo, a restituição que novela promove avança, pois é parecida com a vivenciada por Scottie no quarto de hotel. As imagens-ícones amaneiradas constituem o simulacro de algo que pertence ao real: o fluxo fantasmagórico de um Brasil cordial.

3. Recorrências estilísticas em *Renascer*

Telenovelas que contam com trabalhos mais sofisticados – sobretudo no campo da fotografia – logo recebem elogios da crítica cultural pelo que usualmente é descrito como um “tratamento cinematográfico”. A descrição simplória, porém, pouco especula ou conclui sobre essa inter-relação entre televisão e cinema. Assim, o mérito atribuído a algumas telenovelas através desse *status* cinematográfico pouco avança na discussão do estatuto ou do estilo dessas

imagens e sons (nem reflete o fato de que são imagens e sons fora da “caverna escura”, inseridas numa tela que compete com a vida ao redor). A parcela a seguir deste estudo parte tanto desse olhar nostálgico, curioso e aberto à múltiplas identificações (materno) quanto do objeto olhado, cordial, patriarcal e pré-moderno, para refletir sobre como isso se desdobra no estilo e no paradoxo que o atinge – o fascínio pelo cordial e a simultânea exacerbação da modernidade por meio do maneirismo.

Renascer se desvincula de uma calcificação estilística imposta pelo cotidiano de produção das telenovelas. Isso não significa que a rotina de produção industrial inexistiu na novela dirigida por Luiz Fernando Carvalho, mas sim que as convenções pragmáticas e habituais às telenovelas foram diluídas no discurso, principalmente através de uma reelaboração do estilo.

A explicitação do estilo em *Renascer* induz à impressão de que há um total desligamento dessa rotina de produção industrial, cabendo à trama uma atribuição autoral. Isso se concretiza até certo ponto, já que, de fato, a novela possui marcas autorais de um diretor reconhecido pelas experimentações dentro da emissora (a ponto de Carvalho ter sido o único diretor a ter um espaço próprio dentro do Projac). A aura autoral em torno de Luiz Fernando Carvalho é evocada a cada novo trabalho; atribuições como “o mais importante diretor da TV brasileira” (ESTADÃO, 2016) são usuais.

Coordenador de produção de *Renascer*, Carlos Galvani vai ao encontro dessas afirmações ao apontar que o diferencial da novela veio das mãos de Carvalho, “um diretor ímpar”, que “tem um jeito singular de dirigir”¹⁰⁰. Na época, a personalidade exigente de Carvalho dentro do set e as dificuldades de produção apareceram num artigo da Folha de São Paulo: “Apesar de partilhar da volúpia criativa do diretor, a equipe sofre com seu detalhismo. Enquanto ele grava inúmeras variantes da mesma cena, câmeras, produtores e atores penam sob o sol da Bahia” (MIGLIACCIO, 1993, p. 8-9). Esse mesmo texto ainda descreve as realizações das externas rurais como uma “operação de guerra”, e detalha que a produção levava cerca de 70 profissionais à Ilhéus para as gravações, que ocorriam a cada duas semanas. Não à toa, o título da matéria já antecipava: “Novela cinematográfica vive de suor e idealismo”.

Esse esforço, que parte de uma produção diferenciada, criou uma *mise en scène* com marcas particulares, que serão analisadas ao longo deste capítulo. Isso não elimina o caráter industrial inerente à televisão, como ilustra o depoimento do cenógrafo da novela: Raul Travassos conta que Boni mandou Roberto Talma refazer várias cenas gravadas em Ilhéus “com mais ritmo”¹⁰¹. Talma era responsável pelo o que, na época, era denominado como “direção

¹⁰⁰ Entrevista concedida ao autor.

¹⁰¹ Entrevista concedida ao autor.

artística” da novela, eclipsando assim o cargo de diretor geral num caso que expõe o gerenciamento da emissora mesmo sobre um processo com marcas autorais como o de Luiz Fernando Carvalho.

Carvalho aponta o texto de Benedito Ruy Barbosa como síntese de onde se desdobra o universo imagético e sonoro por ele comandado (SOUZA, 2004). Ao contrário da costumeira submissão do roteiro ao já analisado esquema em múltiplas câmeras, a fala do diretor recupera o encadeamento que há entre o universo e as ações que estão no papel e suas acepções na tela, recobrando o discurso duplo do classicismo já trazido por Jullier e Marie (2009). Nessa aliança, Bordwell reitera as várias possibilidades de procedência dos fenômenos formais, como “causas culturais, institucionais, biográficas e de outros tipos” (2013, p. 19). Em *Renascença*, as causas institucionais não são explícitas, mas existem, uma vez que a emissora tem suas políticas e interesses. Neste caso, a causa institucional mais evidente se interessa pela possibilidade de elevação do padrão de qualidade, que resguardaria o selo de “TV de qualidade” da Globo.

Carvalho comenta que dessa relação sincrônica entre diretor e novelista nasce um resultado final: “não é nem como o Benedito [Ruy Barbosa] viu como resultado formal e nem uma coisa só minha porque parti da síntese dele, é uma terceira coisa” (SOUZA, 2004, p. 208). Para a análise estilística aqui proposta, e aproveitando a ideia de Benedito Ruy Barbosa como núcleo essencial da obra, parte-se, portanto, da hipótese de que essa síntese – e, sobretudo, a forma como Barbosa escreve – demanda um desenvolvimento audiovisual mais rebuscado, que se concretiza no encontro com Luiz Fernando Carvalho. Encontro maleável às experimentações estilísticas (como a parcial saída do estúdio e do esquema multi-câmera), mas sem, todavia, perder seu caráter industrial.

Em *Renascença*, há o entendimento de que cerimonial do Bumba-meu-boi ou a labuta da caça ao caranguejo nos mangues não são ações propensas a uma decupagem simplória e cristalizada. Ou seja, aqui, a *mise en scène* televisiva não age como molde imposto à fórceps ao texto. O caminho percorrido é oposto: para que viagem a esse Brasil profundo – especialidade de Barbosa – seja plena, as imagens devem aflorar do próprio roteiro, e não da sujeição a uma estruturação pré-concebida. Em *Renascença*, isso resultou numa *mise en scène* pontuada por singularidades: “Carvalho quis fugir ao campo-contracampo e aos primeiros planos que banalizam a linguagem da tevê. Criou uma estética da profundidade de campo, jogando com as possibilidades do espaço dentro do plano” (MERTEN, 1993, p. t2)¹⁰².

¹⁰² Em texto crítico ao jornal *O Estado de São Paulo* por conta do encerramento da novela.

O texto crítico de Merten (que, por sinal, tem mais ressalvas do que elogios) aponta marcas que Bordwell (2008) – numa classificação emprestada de Bazin – vincula aos diretores que acreditam na realidade, como o uso da encenação em profundidade, do movimento de câmera e do plano sequência. *Renascer* apresenta tais características em seu repertório imagético, propondo uma estética mais lenta e detida, uma relação mais intensiva, ao espectador televisivo, acostumado à relação extensiva, à velocidade das imagens.

Esse universo de imagens profundas e duradouras começa a ser arquitetado desde a *storyline*: a saga de um homem que luta para manter seu império familiar baseado no cultivo do cacau. O recorrente imaginário de feitos heroicos vinculado ao termo “saga” e o fato de que a ideia de um “império” denota vastos domínios territoriais já remonta uma demanda imagética incapaz de limitar-se aos planos próximos ou às cenas internas, visto que corpo e espaço serão dois elementos potentes em toda a narrativa. Isso se reforça pela apropriação das marcas do *western*, gênero eclipsado às origens do cinema (BAZIN, 1991) e associado à luta entre Homem e Natureza (BAZIN, 1991; BUSCOMBE in RAMOS, 2005); embora enraizado à história dos Estados Unidos, o referencial do western, aqui, é brasileiro e realocado para a telenovela. A consequente oposição entre corpos e paisagens requer enquadramentos mais abertos e movimentos de câmera – panorâmicas ou *travellings* – capazes de captar a vastidão espacial. A circulação de trabalhadores braçais, jagunços, cavaleiros e vaqueiros por esse sertão aberto, distante da modernidade urbana, também afeta o estilo da narrativa.

O registro desse mundo – não limitado a um bairro ou à meia dúzia de apartamentos, como no Leblon das novelas de Manoel Carlos –, que se prolonga em matas, rios e plantações, exige uma câmera maleável. Nesse sentido, o objeto observado (o mundo do “pai ideal”) se alia ao olhar da telenovela (da “mãe ideal”) numa simbiose que colabora por uma *mise en scène* atenta, que prioriza a permanência, a espera pelo desdobrar desse mundo, ao passo que também se movimenta para adentrá-lo, explorando detalhadamente os espaços. Essa *mise en scène* exploratória, que valoriza o percurso dos trajetos e os tempos mortos, exacerba um caráter processual, o que, novamente, retoma o olhar feminino, que prioriza o processo ao invés do produto final (ao contrário das narrativas masculinas) (FISKE, 1999, p. 215).

Renascer também transportou ao horário nobre da Globo – cuja audiência encontrava-se abatida por títulos como *Rainha da sucata* e *O dono do mundo* – uma “interrupção” do fluxo já testada pela TV Manchete, que, três anos antes, viu seus índices de audiência subirem com *Pantanal*. Quebrava-se o palimpsesto televisivo, ou seja, a ideia de uma programação estável com características similares e bem-sucedidas junto ao público (VILCHES, 1984, p. 59). Stefanie Alves (2012) recupera essa ideia ao apontar tal flexibilização como tendência em momentos em que a disputa pela audiência se encontra acirrada. Nesse contexto, pontua ainda

que “o produto televisivo recém-lançado ao ar não apaga as marcas deixadas pelo seu antecessor, pelo contrário, as absorve e elas passam a ser parte de sua construção” (ALVES, 2012, p. 58), ou seja, ao contrário de que uma telenovela urbana que acentuaria as marcas deixadas pelo *Jornal Nacional*, a entrada de *Renascença* e seu universo audiovisual específico propunha ao público a viagem a um Brasil ainda existente, mas não mais tão presente no cotidiano da maioria da população na década de 1990.

Considerando a inter-relação entre os programas (jornal e novela), pode-se dizer que *Renascença* negou a correlação baseada na redundância e na reiteração para propor uma interligação mais complexa: partindo do princípio de que a novela não extingue as marcas deixadas pelo telejornal – na época ainda reverberando a crise republicana deixada pelo governo Collor –, a novela associava-se a elas num discurso de contraposição através das imagens que celebravam um mundo mais simples, íntimo e seguro porque é particular, distante das disputas da modernidade, da impessoal racionalidade urbana e da insegurança das instituições públicas. Mas esse discurso só se completa como uma percepção ao público se o gozo incessante do fluxo for pontualmente interrompido, oportunizando o pensamento e, conseqüentemente, a comparação entre o mundo real e o mundo fictício. Portanto, o contexto brasileiro afetou não só o universo narrativo, mas à lapidação estilística das imagens.

Pelos motivos expostos e pela relevância de *Renascença* na história da Globo – destacada inclusive por Boni – é que se propõe aqui uma análise estilística mais detida sobre a novela, sem perder de vista que esse tipo de estudo também toca a “cultura de produção de um determinado tempo” (ROCHA, 2016, p. 31); isto é, as singularidades de *Renascença* ajudam a contrastar e identificar a normatividade televisiva no contexto da televisão brasileira dos anos 1990, uma televisão broadcast, generalista, que antecede às mudanças propiciadas pela TV a cabo. Assim, as próximas linhas buscam costurar forma e conteúdo, estilo e narrativa, num único corpo, investigando a construção dramática através do balizamento estilístico do audiovisual, centrando-se no som, na montagem, mas principalmente, na *mise en scène*. Algumas recorrências desse último aspecto serão apontadas a seguir segundo a subdivisão “set e luz”, para, posteriormente, convergirem nos recortes temáticos em que se somam a performance, a montagem e som, todos flexionados entre a temática da cordialidade e o maneirismo que explicita o valor de produção e a modernidade da emissora.

3.1. O set

Ambientada nos arredores de Ilhéus, Bahia, *Renascença* apresenta desde o início uma série de espaços ligados a um imaginário bucólico – fazendas, capelas, pastagens e plantações.

Contudo, durante a primeira metade da novela, esse espaço dominante é contraposto a um lugar urbano menos aparente, representado por São Paulo, maior metrópole do país. A novela propunha, assim, uma inversão: num contexto em que a população brasileira se encontrava predominantemente urbanizada, o espaço prevalecente da trama provinha de um passado não tão longínquo, afinal, as raízes de um Brasil de outrora continuaram emaranhadas à chegada da modernidade. Um passado, portanto, propenso a reavivar certa nostalgia no espectador.

Parte integrante da *mise en scène*, o espaço é item determinante nas modulações do plano, pois, como elucida a diretora de arte Vera Hamburger (2014, p. 35), sua conformação “sugere diferentes formas de apropriação à câmera e aos atores, agindo diretamente sobre a composição e o ritmo das cenas”. Vera Hamburger completa que a espacialização insinua “soluções que o fotógrafo e o diretor cênico poderão adotar ou transformar [...]” (2014, p. 35) em prol do tom e da abordagem que se pretende dar à obra. Ao pontuar sobre a cenografia, Milena Leite Paiva (2015) segue no mesmo Hamburger e acaba pontuando os principais elementos que constituem o espaço:

Nos processos de composição da imagem audiovisual, a cenografia pode ser então definida como o espaço que abriga a encenação, que formado por estruturas arquitetônicas ou ambientes naturais articula objetos e adereços que trazem uma estreita relação com a narrativa, com as ações e com a construção psicológica das personagens, interferindo diretamente na encenação e no registro imagético (PAIVA, 2015, p. 36).

A reelaboração do western para um contexto nacional se desdobra na espacialização de *Renascer*. A típica cidadela de uma rua só (com um único estabelecimento de cada tipo), onde se encontram a mercearia de Norberto (Nelson Xavier) e o prostíbulo de Jacutinga (Fernanda Montenegro), intersecta as duas grandes propriedades da região – as fazendas dos coronéis José Inocência (Antônio Fagundes) e Teodoro (Herson Capri). Por ali circulam habitantes de ambos os domínios e perpassam as intrigas e peripécias da trama. Esse âmbito rural preponderante faz com que as dimensões espaciais na novela sejam, geralmente, amplas, tratem-se elas de locações – boa parte filmadas de fato em Ilhéus-BA – ou cenários construídos nos estúdios da Globo, em Jacarepaguá. A grandeza desses espaços – sobretudo as casas de José Inocência, Teodoro, Deocleciano e Jacutinga – afeta diretamente a decupagem e, conseqüentemente, a *mise en scène*, algo que, como aponta Hamburger, deve ser considerado desde a cenografia:

As dimensões de ambientes internos devem ser consideradas, na pesquisa de locações, em função das características da filmagem. Recuos necessários à câmera e à instalação de equipamentos de luz e

som complementam o espaço da cena. A altura dos forros ou telhados é um fator importante, já que um pé-direito alto garante recursos técnicos muitas vezes essenciais (HAMBURGER, 2014, p. 39).

A idealização e composição dos cenários amplos de *Renascer* permitem, portanto, um uso mais elaborado da linguagem no que diz respeito à distribuição e deslocamento das câmeras durante a cena. Assim, uma série de elementos incomuns em cenas de estúdio se tornam recorrentes, como o uso de gruas verticais. No capítulo 15, por exemplo, José Inocêncio e João Pedro (Marcos Palmeira) – pai e filho – almoçam enquanto Deocleciano (Roberto Bonfim) – que, apesar de íntimo, mantém ali uma posição subordinada de empregado –, permanece de pé, distanciado da mesa. Assim, o ângulo reto da câmera ressalta nesse início, apenas o distanciamento entre patrões e empregado. Contudo, a grua vagarosamente reposiciona a câmera num *plongée* acentuado, situando novamente os corpos inseridos na cena e evidenciando um novo dado: João Pedro, ainda que à mesa, está sentado distante do pai que o rejeita.



Figura 6 – Plano na altura da mesa / *plongée* que acentua a distância entre os corpos

Além de sublinhar esse distanciamento entre pai e filho, a alta ângulação reafirma a amplitude espacial e ainda insere um elemento de cenografia pouco visto em telenovelas: o lustre acoplado ao teto, objeto que, diante do olho da câmera, preenche a parede vazia ao fundo, aumentando a complexidade da composição e o ritmo visual intenso e irregular do quadro.

Entrecortada por uma conversa entre Mariana e Inácia na cozinha, a cena retorna com a câmera ainda no alto e com Deocleciano sentado à mesa após pedir o consentimento do patrão. O trio conversa sobre a vinda iminente dos irmãos de João Pedro (os filhos *Josés*), que desejam a partilha das roças do pai; Inocêncio prometera concretizá-la desde que cada qual administre a sua. Quando João Pedro se coloca contra a ideia e Deocleciano questiona um possível arrependimento do patrão, ambos o fazem como vozes *off*, fora de quadro, uma vez que, ao longo do diálogo, a câmera rearticulou-se verticalmente de novo, desta vez para enquadrar José Inocêncio, isolado em sua fala definitiva – irá dividir as terras, “mas vai ter que ser do seu jeito”.



Figura 7 – Grua reaticula do plongée ao close de José Inocência

Decupada em movimentos de câmera que reorganizam a distância entre os atores e a gradação da ênfase, a cena se aproveita da dimensão do set para expor a retroalimentação discursiva entre conteúdo e estilo para potencializar a linha de diálogo que pontua a soberania do patriarca. Mas a amplitude espacial não é a única característica das casas de *Renascer*; elas são também espaços complexos, repletos de frestas e janelas, que se abrem para corredores e outros cômodos. Tal característica reverbera diretamente na *mise en scène*, que se abre às possibilidades já elencadas elencadas por Bordwell, como a encenação em profundidade e a composição com molduras.

A replicação do quadro intrínseca ao próprio plano (recurso propício à dimensão da tela cinematográfica) é adaptada à tela televisiva em *Renascer*. Desta forma, os batentes de portas e janelas tornam-se molduras assíduas da ação, redimensionando o olhar para a área “sobreenquadrada”. No capítulo 28, por exemplo, Damião surge emoldurado numa composição curiosa ao confrontar o mandante que o contratara para dar cabo da vida de José Inocência: em terreno inimigo, ele é confinado por um caixote, enquanto o oponente, livre e dono do território, é posicionado entre esse mesmo elemento e uma cadeira.



Figura 8 – O chapéu é restituído a Damião pela composição em moldura

O posicionamento dos corpos frente a frente demarca o típico enfrentamento do *western*; o cavalo solitário ao fundo simboliza que apenas um sairá dali vivo. Os objetos em cena e sua distribuição no espaço, entretanto, antecipam o resultado do embate: sobre o caixote-moldura que envolve Damião, recai um chapéu minuciosamente posicionado; o ícone herdado dos justiceiros do *western* é restituído ao personagem pelo moldura-prop. O oponente malfeitor, em contrapartida, é descuidado com esse item de decoro e honra, deixando-o ao chão. Conecta-se mais diretamente com a dupla de objetos sobre a cadeira – o copo e a garrafa de aguardente. A moldura, portanto, cumpre função simbólica ambígua: se por um lado, encarcera Damião, por outro, devolve a ele o chapéu ausente, acessório de figurino que revigora todo um imaginário em torno da figura do caubói.

No capítulo 63, Damião ocupa outra composição em que a moldura cênica se relaciona ainda mais com o conteúdo dramático: a estrutura de sustentação de um telhado ora guarnece os corpos dele e da amante, Eliana, ora os interpõem como um obstáculo virtual, que, embora só se realize diante o olhar do espectador, simboliza o conflito que rege a cena. Em um casebre abandonado e parcialmente destelhado, o casal se abraça no encontro, ação que é registrada através de uma das aberturas entre as telhas, com a câmera angulada em *plongée*. Porém, o início de um desentendimento entre os dois provoca uma alteração na composição, e o casal passa a ser separado por uma das ripas de madeira que dão sustentação ao telhado.



Figura 9 – Do romance ao conflito: a composição em moldura simbolizando os humores do casal

Dispersada a crise, os dois se reconciliam e avançam no espaço, sendo momentaneamente velados pelas telhas na borda inferior do quadro. O movimento dos atores e seu posterior encobrimento ativa a descida da grua. Ao término desse deslocamento, a câmera reencontra Damião e Eliana – outrora oprimidos na conjunção entre olhar e espaço – reemoldurados, desta vez por uma janela que, angulada num leve *contra-plongée*, acentua a postura altiva do ator Jackson Antunes ao final da cena.



Figura 10 – Eliana cede a Damião, emoldurado e altivo num contra-plongée

Contudo, molduras e arestas intrínsecas ao quadro nem sempre cumprem o papel de delimitar a ação para o redirecionamento do olhar; esses desdobramentos internos podem também carregar o plano de obstáculos, acentuando a complexidade da composição, como é o caso do intrincado plano que abre uma conversa entre Sandra (Luciana Braga) e a mãe, Iolanda (Eliane Giardini).



Figura 11 – *Voyeurismo* emaranhado: os obstáculos diante da janela

Na composição, a moldura do enquadramento é ressaltada pela janela. Para atingir o cerne dramático da ação – o rosto das atrizes retidos pelas arestas do espelho –, o olhar diante da tela tem que contornar uma série de obstáculos, como a intensa textura da cortina (retrabalhada pela luz) e a grade que segmenta a ação (e o rosto de uma das atrizes, inclusive). A quantidade e a qualidade dos adereços cenográficos realçam, portanto, o aspecto decorativista da *mise en scène*. Contudo algumas propriedades da composição auxiliam o visionamento: a centralidade das duas figuras humanas e do espelho, situado no ponto de fuga espacial (além da moldura dada pelo próprio objeto), a verticalidade criada pela conjunção dos corpos (as mulheres) e objetos (a vela no parapeito, o espelho e a grade), e, por fim, a luz amarelada, que, pontual, destaca essa mesma porção da imagem através do brilho e do contraste da cor. Segundo Block (2010, p. 41), cores quentes tendem a parecer mais aproximadas na composição, principalmente quando contrastadas com um background de cores frias, como é o caso.

Como aponta Vera Hamburger, além da arquitetura, a caracterização do espaço “é dada pelos objetos que o ocupam”, e “que falam da vida que habita, habitou ou habitará aquele ambiente” (2014, p. 44). Eliana é uma personagem que exemplifica bem a ligação indissociável que há entre espaço e personagem. Interpretada por Patrícia Pillar (que se tornou presença icônica nas novelas de Barbosa), ela encarna uma espécie de *femme fatale*. Na primeira cena em que aparece (no capítulo 6), a personagem veste uma camisola branca com transparências, figurino que, aliado à maquiagem forte (batom vermelho bem delineado), potencializa sua sensualidade. O perigo, característica intrínseca a essa figura deslocada do *noir*, aparece também na ação cênica: com a brancura da roupa manchada de vermelho vivo, Eliana encena um suposto suicídio para chantagear o marido, José Venâncio (Taumaturgo Ferreira), que mantém um caso extraconjugal com Buba (Maria Luísa Mendonça).

Trata-se de uma personagem urbana, pragmática, normalmente agressiva em seus atos e colocações, além de extremamente ligada às questões materiais. Casada com o primogênito de José Inocêncio no início da trama, ela rechaça o desejo do marido de ser pai para não estragar o corpo, mas se utiliza de inúmeras chantagens para mantê-lo preso ao matrimônio; mais por conta do patrimônio do sogro do que pela relação conjugal em si.

As características da personagem, bem como seu casamento em crise, se desdobram na composição do apartamento, espaço estrutural das brigas e desafetos. Esvaziada e impessoal, a arquitetura moderna do imóvel é composta por uma palheta de cores reduzida a branco, preto e cinzas, mobília escassa e linhas agressivas. As janelas – cuja utilização em *Renascer* serve para aprofundar os espaços – inexistem, gerando, desta forma, um cenário iluminado por luzes artificiais também em sua diegese (há um painel luminoso que varia de cor conforme a tonalidade dramática das cenas).

Castiçais, cadeiras e, novamente, o teto (como dito, aparição rara nas telenovelas) propiciam linhas que se alternam entre retas acentuadas, que caracterizam agressividade (BLOCK, 2010), e curvas abruptas; a determinação e a personalidade instável da personagem encontram reverberação no próprio espaço, que tem como único corpo estranho o retrato de José Inocêncio. Tal pintura, inserida numa moldura ovalada no *hall* de entrada, é contrastante não apenas com a arquitetura, como também com o restante da decoração; sobretudo se comparada à pintura abstrata pendurada numa parede de maior destaque. A tela encontrará lugar mais natural no apartamento de Buba, espécie de reduto urbano da fazenda de José Inocêncio (apresentando, inclusive, motivos arquitetônicos semelhantes); esse deslocamento, antecipa a relação que o patriarca terá com as duas mulheres do filho (que morre no capítulo 59) – carinhosa com Buba, litigiosa com Eliana.

Se o apartamento de Eliana alicerça chantagens e desafetos, pode-se considerar a casa de Jacutinga (Fernanda Montenegro) como seu extremo oposto. Bordel durante os capítulos iniciais da novela, é lá que Maria Santa (Patrícia França) é recebida quando expulsa de casa. Lá também que se realiza seu casamento com José Inocêncio (Leonardo Vieira). Mas é na segunda fase que o caráter agregador da casa se potencializa: comprada por sr. Rachid (Luiz Carlos Arutim) e administrada por Sandra (Luciana Carvalho), o local se torna uma pensão por onde passam personagens de diversos núcleos – Tião (Osmar Prado) e Joaquina (Tereza Seiblit), Norberto (Nelson Xavier), Iolanda, além da própria Eliana, que vive ali momentaneamente quando se transfere para a Bahia. Casa de forró (ou “forrobodó”, como diz sr. Rachid) durante à noite, a casa de Jacutinga – assim chamada durante toda a trama, ainda que a personagem só participe dos primeiros capítulos – é um espaço pulsante, que evita interrupções nas vidas que ali transcorrem.

O ressurgimento do casarão em cena, no capítulo 48, exemplifica essa afetação: Norberto e Sandra conversam dentro do espaço abandonado desde a partida da personagem de Fernanda Montenegro; a câmera passeia pelo mato alto que toma o quintal, ilustrando esse abandono. Norberto conta que agora é proprietário da casa de Jacutinga, e Sandra, seguida pela câmera na exploração dos cômodos, diz: “Essas paredes... cada um desses móveis... tudo aqui tem tanta vida”.



Figura 12 – Memórias pela casa de Jacutinga

A câmera, então, circula pelo local até reencontrar Norberto, que, com a voz embargada – mas ecoada no espaço – responde: “Nem te conto... nem te conto”. A ressonância da fala ativa novas reverberações sonoras – os risos e as vozes das mulheres que outrora viveram ali – e, por consequência, a reminiscência de Norberto, que surge como *flashback*. Na cena, que passa a se intercalar com a anterior, as moças do bordel cantam numa espécie de jogral musical, enquanto seguem com os afazeres domésticos. Antes suave, a câmera, que parecia nostálgica ao antecipar as reminiscências latentes na casa, se torna uma presença vibrante através do *steadicam* e, seduzida pela alegria das garotas no jogral, adentra os vários cômodos do imóvel. Chega, por fim, ao quarto que pertence ao coração da casa, e troca a fruição dos planos longos e dos movimentos de câmera pela montagem que intercala o olhar de Norberto no presente e o ponto de vista dele: Jacutinga, cujo rosto é fragmentado em planos detalhes. Músculo vital da casa, ela se maquia em frente ao espelho. O olhar de Norberto é construído num *raccord* de olhar, que além de obedecer a espacialidade clássica, respeitando eixo e altura entre observador e observado, dilui a temporalidade ao corporificar a memória no mesmo espaço que o presente. Se o espaço tem na *mise en scène* uma aliada, o tempo, outro elemento tão caro às obras de Benedito Ruy Barbosa, é pontuado pela montagem, que resguardada ao longo da cena, tem participação intensa ao final.

É possível alinhar uma outra leitura à anterior: Sandra representa a curiosidade pelo espaço e, por isso, sujeita o olhar à epistemofilia, que se recupera as presenças femininas do passado da casa. Essa epistemofilia faz com que a câmera se alterne entre essas personagens,

esmiuçando a casa em movimentos fluidos e planos longos. Já Norberto quer crer na imagem de Jacutinga, o que remonta o olhar da escopofilia. Assim, quando ele assume a influência sobre a câmera, o olhar estaciona para esquadrihar o corpo fetichizado através da montagem. O *flashback*, então, se encerra num *travelling out* do quarto, de novo visualmente abandonado, mas jamais desprovido de vida.



Figura 13 – Epistemofilia pelo espaço feminino



Figura 14 - Jacutinga

A casa de Jacutinga é um desses locais da memória mais evidentes ao longo da trama. Se para Norberto a ativação da lembrança se dá a partir do eco das vozes, para Deocleciano (Roberto Bonfim) faz-se através de um objeto de cena no capítulo 54: durante a uma conversa com João Pedro e Zinho Jupará (Cosme dos Santos), o personagem vai até a velha vitrola de sua casa e gira o prato. A imagem do disco rodando no presente é vagarosamente sobreposta pela da sala da casa de Jacutinga, como se através da rotação do objeto, Deocleciano rebobinasse também o passado. Esse novo flashback divide a ação entre os encontros de Deocleciano (Leonardo Brício) e Morena (Cyria Coentro) e Jupará (Gésio Amadeu) e Flor (Rita Santana) através da grua que passeia de um andar ao outro do sobrado, recurso de decupagem recorrente no cenário.



Figura 15 – Fusão no rebobinar das lembranças

Esse vai e vem da grua repete-se já no capítulo seguinte, quando Sandra, que está num quarto no segundo andar, ouve Rachid (em *off*), anunciar sua chegada, no andar de baixo. Ela vai, então, até a sacada e, dali, olha para baixo. Esse olhar, que poderia facilmente tender ao corte para um contracampo ou para uma subjetiva, ao invés disso, estimula o movimento da câmera, que desce numa grua vertical até encontrar o velho libanês no primeiro piso, passando a acompanhar sua caminhada. Rachid, que está com “mala e cuia”, é recepcionado por Sandra aos pés da escada, e a partir dali os dois refazem o percurso ao andar de cima, acompanhados pelo plano ininterrupto graças à grua. O distanciamento proporciona uma exploração arquitetônica que reitera a dimensão daquele espaço, intrincado pela escadaria recortada, pelas linhas dos corrimãos, pelas texturas dos azulejos e pela discrepância de luminosidades. A cena termina com os personagens distantes, inseridos numa composição planimétrica (BLOCK, 2010) complexa por conta da quantidade de elementos, mas salientes ao olhar por conta da dupla de recursos hegemônicos da *mise en scène*: profundidade de campo e composição em moldura.



Figura 16 – Sandra recebe sr. Rachid

Gravado em plano-sequência, a cena revela novamente uma capacidade de dilatação do plano atribuída a esse cenário, o que corrobora uma temporalidade singular presa as vidas que o usufruem. Consequentemente, a casa de Jacutinga torna-se um espaço agregador, que intersecta personagens e histórias, sejam elas pretéritas ou atuais. Lugar de comunhão, onde se realiza o casamento de João Pedro e Sandra, e, antes disso, o de José Inocêncio e Maria Santa, “cerimônia mais cheia de fé”, como proclama Padre Santo (Jofre Soares). Se a arquitetura e a decoração agressivas do apartamento de Eliana evocam impessoalidade, incomunicabilidade e uma falência das relações vinculadas ao mundo moderno, a casa de Jacutinga – espaço que seria pecaminoso sob a perspectiva cristã –, é reelaborado dentro do contexto de cordialidade, aderindo a intimidade das existências que por ali circulam, sejam elas personagens ou a própria câmera.

Por fim, essa casa de mulheres tem uma simbologia interessante: ao deixar de ser prostíbulo (de servir aos homens), passa a servir, principalmente, mulheres, abrigando-as e sendo por elas governado. Dentro do espaço fálico que é esse sertão cordial, instaura-se uma caixa de Pandora às avessas: não aquela de sentido misógino, da “mulher como origem dos males do mundo” (MALUF; MELLO; PEDRO, 2005), mas a ideia defendida por Laura Mulvey, em que a caixa “representa o espaço proibido do universo feminino e o inefável da sexualidade feminina” (MULVEY *apud* MALUF; MELLO; PEDRO, 2005). Nesse lugar ocupado e regido pelas mulheres, a câmera exacerba sua curiosidade feminina para investigar a casa, explorá-la em planos longos, gruas e steadicams. De forma singular, o estilo se coloca

a mercê do espaço e das existências que o ocupam, principalmente por meio da *mise en scène*. Não um espaço qualquer, mas um espaço único em meio a esse lugar regulado por homens.

3.2. A luz

Em página dedicada à novela *O rei do gado* – parceria entre Benedito Ruy Barbosa e Luiz Fernando Carvalho posterior a *Renascer* –, o portal Memória Globo traz um depoimento revelador de Luiz Fernando Carvalho a respeito da fotografia daquela trama: “Tinha que passar a impressão de que a luz tem cheiro, um perfume, não é ardida, não bate no rosto da pessoa, mas perfuma, como se estivesse em volta dela, e não sobre ela” (MEMÓRIA GLOBO, 2015). Esse mesmo memorial catalográfico produzido pela Globo propõe uma comparação entre a trama de 1996 e *Renascer*, descrita em contraponto como uma novela de “luz dilacerada, de cores fortes e altos contrastes” (MEMÓRIA GLOBO, 2018), características que, segundo o texto, vinham das referências trazidas por Carvalho da pintura baiana.

Em sua tese sobre *Renascer*, Maria Carmem Jacob de Souza cita a influência do pintor argentino (mas naturalizado brasileiro) Carybé na tipologia dos cenários, principalmente na casa de Jacutinga (2004, p. 221). Carvalho expande o leque de referências nordestinas para além da Bahia ao destacar a colaboração do artista paraibano João Câmara, contratado como integrante da equipe da novela e creditado, segundo o Memória Globo, como assessor estético. Ainda entre as possíveis influências – e voltando ao escopo da pintura baiana –, Sante Scaldaferri, artista e cenógrafo dos filmes de Glauber Rocha (outra referência citada por Carvalho) e cujas marcas estilísticas convergem com características presentes nas pinturas de Carybé e Câmara. Figurativistas estilizados, as obras de Carybé, Câmara e Scaldaferri têm como cerne os corpos humanos, que, solitários ou inseridos em cenas de rituais, são constantemente representados nus. Além de um evidente regionalismo, as cores quentes ou aquecidas, a saturação e os altos contrastes, são características recorrentes nas telas desses artistas; marcas que reaparecem nas imagens de *Renascer*.



Figura 17 - *Cavalgada*, de Carybé; *Procissão das dores*, de Sante Scaldaferrri; *Interior com nuvem amarela*, de João Câmara

Exemplo dessa influência são as cenas de transição da novela, que contrariam a tendência de expor vistas aéreas ou externas de estabelecimento de cenário. Em *Renascer*, são comuns as transições que mostram o cotidiano da labuta na lavoura de cacau ou os rituais religiosos e da cultura popular. Dorsos desnudos e pés descalços – músculos, pele e suor – são imagens de interesse permanente da câmera, que não titubeia em estilizar os figurantes ao inseri-los em primeiríssimos planos potentes.



Figura 18 – Tabaréus nas barças de cacau

A pesquisa de Souza apresenta uma citação do diretor de fotografia Walter Carvalho¹⁰³ sobre a importância da luz na marcação do suor sobre a pele (2004, p. 222); resposta natural do corpo ao clima e à lida de sol a sol. À vista disso, a pele é tratada como matéria a ser estilizada – por vezes, distorcida – pela dureza da luz, que, simula a posição do sol a pino durante o dia, enquanto contrasta os corpos em primeiro plano com as profundas sombras que tomam os cenários nas cenas noturnas.

A “luz ardida” – descrita assim pelo texto institucional sobre a novela – ressalta as linhas dos rostos e dos corpos. Aparenta querer realçar os poros, fonte da resposta fisiológica dada às características naturais e sociais desse lugar. Quando, no capítulo 81, Damião pede permissão a João Pedro para matar Teodoro, a luz adiciona dramaticidade à cena: a energia da frente ameaçadora do jagunço extravasa no contraste criado entre a dureza da luz principal e a insuficiência da luz de preenchimento, que, consequentemente, resulta no sombreamento parcial do mesmo rosto. Essa disparidade é acentuada pelo espaço raso construído pela pouca profundidade de campo, o que destaca ainda mais o ator.

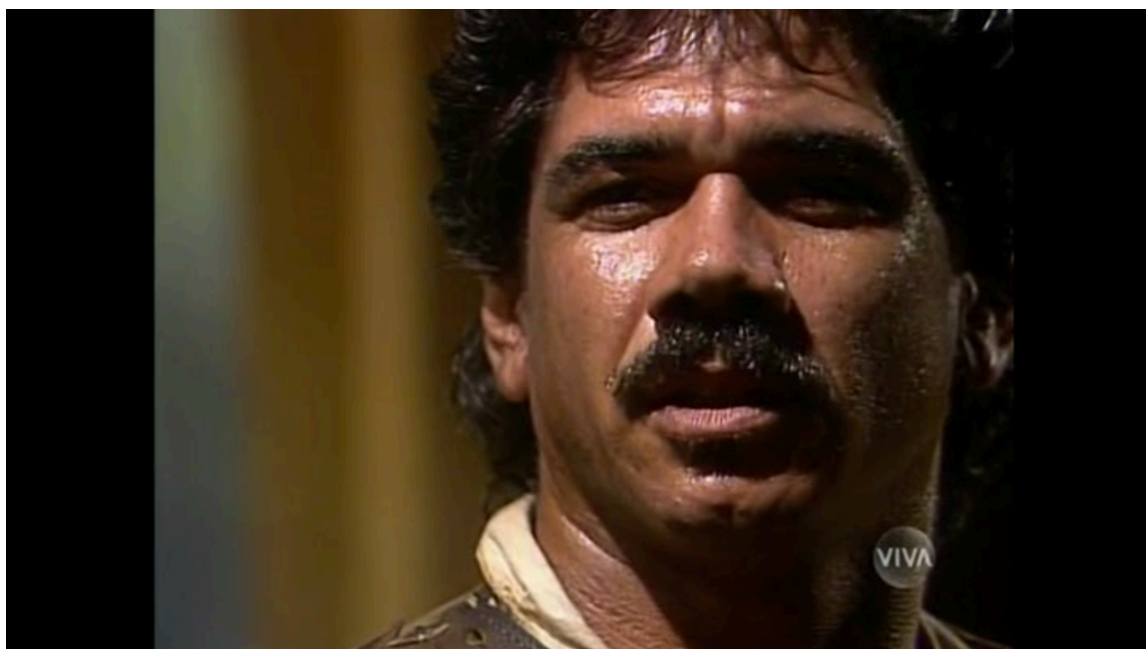


Figura 19 – Damião sob luz dura

Em um produto normalmente “bem iluminado” (no sentido de clarear ao máximo a imagem) como a telenovela, a silhueta dos corpos também desponta como uma potência dramática. Exemplo disso é uma cena do capítulo 14 em que, numa conversa com Zinho Jupará,

¹⁰³ Os vínculos de Walter Carvalho e de Dib Lufti (citado em texto de Luiz Carlos Merten como componente da equipe) com *Renascer* são nebulosos, pois nenhum dos dois profissionais constam nos créditos registrados no Memória Globo. Entretanto, o nome de Carvalho é citado em texto que menciona a primeira fase da trama e o diretor de fotografia inclusive já concedeu entrevistas sobre a novela. Já o nome de Dib Lufti apareceu associado à novela em artigos jornalísticos da época.

João Pedro lamenta o casamento de José Inocêncio e Mariana. No início, o rosto de João Pedro é marcado por um contraluz, que, na diegese, vem de uma claraboia e permanece como única fonte luminosa durante boa parte da cena. Quando o personagem vai da cama até a janela, Zinho Jupará, ao fundo, acende um abajur. A luz amarelada que se dissipa pela parede, delimita e acentua o contorno corporal de João Pedro; a pele, matéria que preenche esse contorno, é exposta ao rebatimento de uma luz fria, que sugere a cintilância azulada do luar. Da mesma maneira que o conceito luminoso da cena segmenta cor quente e cor fria, luz emitida e luz rebatida, João Pedro parece também oscilar entre físico e metafísico, informação e lacuna, presença e ausência. A ruptura com o sistema de iluminação em três pontos (luz principal, luz secundária e contraluz), comum no cinema clássico e na telenovela, é o que propicia tal efeito.

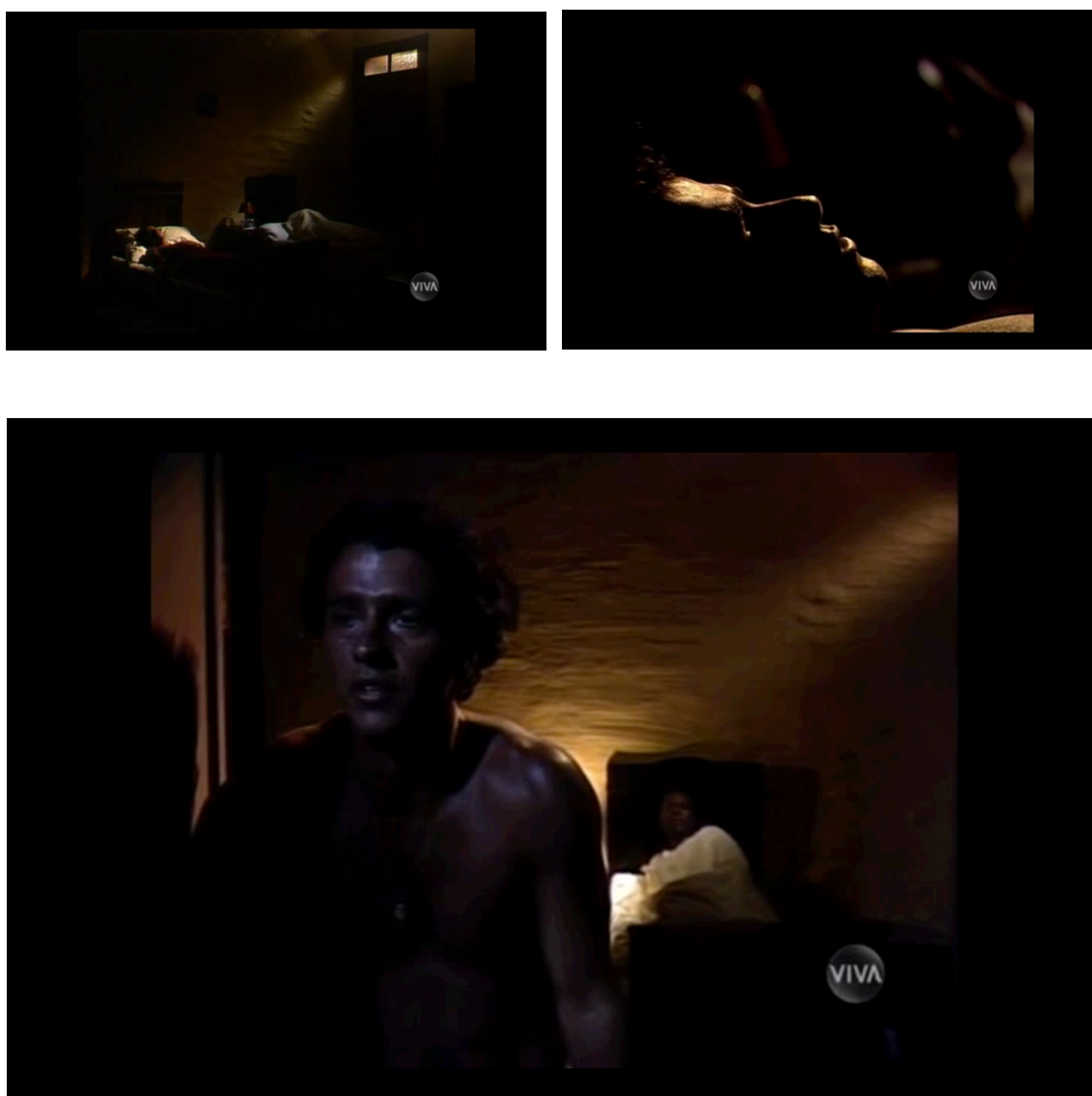


Figura 20 – João Pedro e Zinho Jupará conversam sob a iluminação recortada

Esse contraste luminoso entre azul e amarelo é um expediente comum nas cenas noturnas de *Renascer*, mas ainda discreto se comparado aos que ocorrem em espaços mais vívidos, como a casa de Jacutinga, onde a luz beira o artificialismo (num provável flerte inicial de Luiz Fernando Carvalho com o artificialismo explícito, predominante em sua obra a partir de *Hoje é dia de Maria*) (COLLAÇO, 2013). No capítulo 79, a expectativa de Eliana ao esperar pelo amante Damião, é estilizada pelo violento confronto entre a luz amarela e brilhante no *background* e o azul dramático e sombreado, que recorta minuciosamente o rosto da atriz Patrícia Pillar em primeiro plano.

Eliana é aprisionada em sua angústia pela própria composição da imagem: o espaço, reduzido pelo close e planificado pela pouca profundidade de campo, se torna ainda mais compacto quando os vetores criados pelo contraste entre amarelo e azul se anulam. Isso porque como cor quente, o amarelo tende a avançar do *background* para as camadas mais frontais da imagem, ao passo que a frieza do azul faz com que ele recue do primeiro plano para a profundidade. Fosse a inverso o uso da cor (amarelo à frente, azul ao fundo), a informação de profundidade seria ressaltada; porém, da maneira como está, o plano recai sob um preceito comentado por Block: “colocar cores mais quentes no *background* e mais frias no *foreground* [primeiro plano] pode achatar o espaço” (2010, p. 55).

Contudo, a cena não se encerra, permitindo que Eliana se recolha ainda mais em sua espera a partir de um gesto simbólico na *mise en scène*: ao cerrar as cortinas, ela exclui qualquer resquício do mundo externo e caloroso da casa de Jacutinga. Mergulha em sua solidão, tal qual o próprio quarto, invadido por um azul ainda mais radical. O rosto da atriz encerra recortado por um sombreamento que, calculadamente, deixa apenas o olhar da espera iluminado, acentuando a dramaticidade do close.



Figura 21 – Eliana sob o contraste luminoso / sob a luz em afinidade

Além da iluminação, apontada por Butler (2010) como um dos vértices da *mise en scène*, e da já comentada profundidade de campo (artifício que depende de um alinhamento entre a câmera e o *set*), a fotografia de *Renascer* acentua o dinamismo visual e a complexidade desse

universo imagético através dos movimentos de câmera, que aparecem não só para percorrer a vastidão dos espaços ou acompanhar as andanças dos personagens, mas até mesmo para pontuar momentos mais singelos da ação. Assim, a utilização de movimentos tridimensionais (*travellings* e *gruas*) – mais elaborados e impactantes dentre os movimentos de câmera, segundo Block (2010) – permitem com que sobre a tela se mantenha em constante reconfiguração. O conforto da linguagem sedimentada pela incontestabilidade dos planos fechados – denotativos, emocionais e, por isso, perfeitos para um veículo cujo quadro era então pequeno e qualidade da imagem, limitada – dá lugar uma decupagem que esmera até mesmo as cenas mais simples. A caminhada noturna de Sandra da casa de Jacutinga à mercearia de Norberto no capítulo 54, por exemplo, é estetizada por uma *mise en scène* que alinha grua, iluminação, difusão aérea e uma presença cênica singular. Na cena, a noite escura no vilarejo é cortada pela entrada do carro-vagalume, veículo pertencente à esfera do real (extra-diegético) e espécie de peça turística em Ilhéus, propriedade de Zaqueu Brás Magalhães. O carro, que entra em cena como única fonte luminosa em meio ao breu, atravessa a via de terra, passando em frente ao circo – cuja fachada é iluminada por duas lâmpadas amarelas – e à casa de Jacutinga, onde está Sandra, corpo minúsculo e imóvel na composição. A passagem do carro aparenta desencadear uma série de fenômenos no plano: tal qual a grua, que inicia um movimento descendente de aproximação, o corpo de Sandra é ativado quando o rastro imaginário deixado pelo carro faz com que o olhar do espectador recaia sobre a personagem, cujo movimento faz com que ela deixe sua posição camuflada no quadro. Mal ela inicia sua caminhada e as luzes do circo se apagam; os elementos da *mise en scène* parecem se reconfigurar para não competirem com a travessia do corpo. Como se não bastasse, a poeira levantada pelo veículo se alinha ao figurino da personagem, especialmente ao xale branco sobre as costas, para criar uma aura etérea, como se aquele caminhar adquirisse algo de sublime, como se tornasse um flunar daquela alma entristecida por conta da solidão e do rompimento familiar.

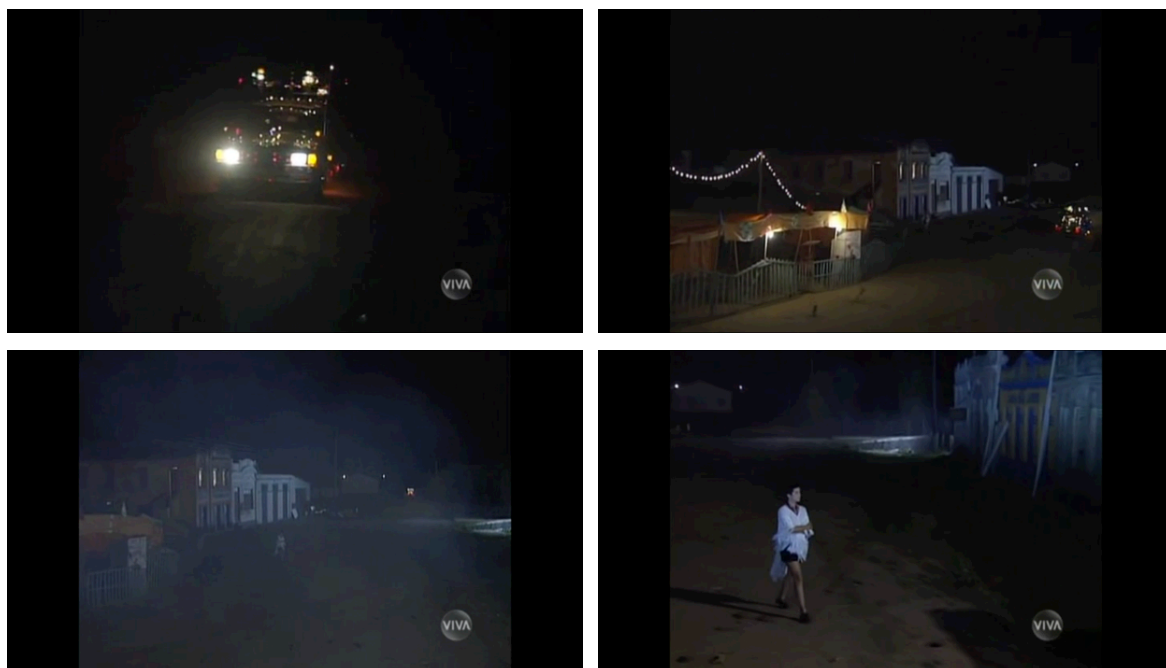


Figura 22 – Travessia da vila sob um balé de luzes

Evidencia-se uma correlação em que a modulação dos corpos rege as inflexões fotográficas, estejam elas na iluminação ou nos movimentos de câmera. Em *Renascer*, a lente busca captar vestígios vitais: o suor, a ruga, o músculo, os pés sobre o cacau, a mais singela ação ou espasmo. Por mais latente que possa estar, o corpo é figura a ser traçada e marcada pela luz: no capítulo 77, a lida de descascar a mandioca e preparar a farinha é acompanhada pelo canto de trabalho – “quando a lua clarear, meu amor a de passar”. Contrariando o refrão, a luz da cena é a solar e perpassa as telhas e madeiras desconjuntadas que compõem a cobertura do casebre em que se passa a ação, dissipando-se pela difusão aérea dada pela manipulação da farinha. Para retratar a árdua rotina do trabalho braçal, a montagem analítica vai deixando os planos mais próximos: as mãos durante a labuta, o rosto enrugado de uma velha senhora que pita um cachimbo, e, mais uma vez, o suor impregnado na pele dos corpos, destacados pela dureza da luz. No plano final, dispostos lado a lado – no que Bordwell (2008) denomina como “encenação em varal” –, os trabalhadores posam para a câmera, numa composição que remete à pintura *Os retirantes*, de Cândido Portinari; repetem-se os dorsos desnudos, os figurinos maltrapilhos, a mulher com a criança de colo. Tal qual na tela à tinta, os olhares vazios e desesperançados também se repetem, com a diferença de que a linguagem audiovisual permite um avanço literal: o *travelling in* que avança em direção ao garoto, que, posicionado acima dos outros corpos, é emoldurado por dois feixes de luz que invadem o espaço. A potência dos corpos encadeados no plano geral se dissipa em prol desse vigoroso olhar em *close*, que encara um horizonte aparentemente longínquo e inexistente, uma vez que está suprimido no extracampo.

No campo simbólico, o olhar parece reunir sentimentos inconciliáveis; o sonho de retirar-se dali e ir além e uma possível consciência de que não há qualquer vislumbre de vida para além do trabalho árduo e extenuante.



Figura 23 – Os olhares dos trabalhadores

Da mesma maneira como retrabalha os corpos, a luz cumpre papel parecido ao invadir e entrecortar os espaços de *Renascer*, quase sempre cenários alicerçados em tijolos e memórias, e que, por isso, se tornam organismos tão pulsantes quanto os personagens. O sol, luz hegemônica, está sempre pronto a adentrar portas e janelas: arde sobre José Bento (Tarcísio Filho) durante uma interpelação do pai, da mesma forma que brilha potente quando recai sobre o fogão de lenha esfumacante de Sandra, conferindo uma névoa nostálgica–afetiva ao espaço e ao ato de cozinhar (capítulo 77).



Figura 24 – A ardência da luz

No capítulo 15, no decorrer de um encontro romântico entre José Inocêncio e Mariana, o pôr-do-sol é trabalhado como um ranço de luminosidade, que desvanece pouco a pouco pelo rosto dos atores durante o diálogo captado em plano longo. Por outro lado, é violento o pôr-do-sol alaranjado que recorta o apartamento de Buba e realça a vermelhidão dos rostos em close na cena em que ela recebe a notícia do assassinato de José Venâncio (capítulo 60). Na cena seguinte, a dramatização dessa notícia também é composta da luz, mais radical e artificial: desta vez, é o painel luminoso do apartamento de Eliana que avermelha os rostos e serve como background, intensificando a afinidade entre o cenário e os personagens através da cor.



Figura 25 – A dramaticidade da luz em diferentes espaços

Há momentos em que esse artificialismo luminoso explícito beira à teatralidade, visto que permite o uso de focos de luz pouco sutis que recortam os personagens como se estivessem num palco. Em um emocionante encontro entre José Inocêncio e o espírito de Maria Santa, um foco de luz muito pontual atinge o coronel em sua poltrona, enquanto outros feixes, também pontuais, variam conforme acompanhar o andar da esposa morta pela sala. A luz mergulha o cômodo, território sagrado desses encontros que transcendem a morte, numa atmosfera idílica que singulariza o tempo distinto dado a esse espaço sob tal circunstância, separando-o dos demais momentos em que por ali transitam outros personagens.



Figura 26 – Maria Santa visita José Inocêncio

Embora durante muitos anos a luz na telenovela tenha cumprido o encargo de homogeneizar a clareza da imagem, evidenciando-a por completo e, conseqüentemente, facilitando a leitura do quadro televisivo, em *Renascença*, a iluminação recorta, destaca, estiliza ou, até mesmo, cria lacunas dentro da imagem. Se os espaços são extensões vitais por onde circulam os corpos, a luz se estabelece não para captar esse universo sempre de maneira regular e totalizante (como se a cena e os planos compusessem um *showroom* publicitário), mas para registrá-lo de forma mutável, decidindo por expô-lo ou não em sua plenitude, optando simplesmente por dividi-lo em parcelas, ou até mesmo restringindo-se a uma única palpitação luminosa sobre o drama.

4. As primeiras pulsações: apresentação dos personagens

As linhas a seguir recortam os nascimentos de cinco personagens importantes de *Renascença*. As atuações dos atores e a maneira como eles interagem com os demais elementos da *mise en scène* dentro do quadro televisivo serão centro desta análise a partir da introdução de José Inocêncio, Maria Santa, Mariana, Damião, Tião Galinha e Joana na trama. Início das jornadas que se abrirão, o recorte destas cenas se dá justamente por introduzir os personagens, suas personalidades e suas almas (seus corações) de maneira pungente desde o instante em que despontam na tela, produzindo um discurso duplo no qual o estilo dialoga com suas presenças narrativas, da mesma forma como prenuncia as posições que ocuparão ao longo da trama.

4.1. José Inocência e o Jequitibá-Rei

Uma densa floresta é vista em uma imagem aérea, com as nuvens cruzando o quadro. A trilha instrumental acompanha a imagem. A transição é feita das nuvens que cortam o quadro para o coração da floresta, onde se encontra um vulto humano enigmático emoldurado pela natureza: um caule que atravessa a parte superior do quadro e a folhagem na lateral direita tornam a composição centrípeta; uma rocha serve como um púlpito natural para esta figura humana, cuja silhueta é destacada pela difusão aérea – uma névoa que realça o contraluz, potencializando a austeridade desse vulto humano.



Figura 27 – Silhueta do jovem José Inocência em meio à mata

A figura misteriosa é José Inocência (Leonardo Villar, na 1ª fase). Em meio à floresta, ele encontra o Jequitibá-Rei, árvore gigantesca cuja decupagem faz questão de sublinhar a imponência através de uma câmera a pino, que contrasta toda a extensão do tronco à minúscula figura humana no chão. Esses parques planos iniciais são o suficiente para que se instaure a temática do confronto entre Homem e Natureza, apontada por André Bazin (1991, p. 206) como característica do western, prenunciando a infiltração de um gênero tipicamente masculino noutro usual às novelas e tipificado como feminino – o melodrama.

A grandiosidade do Jequitibá-rei não intimida José Inocência em propor um pacto, ajuste que dali em diante o coloca em pé de igualdade com a árvore. Trata-se do primeiro encontro entre duas figuras soberanas que irão reinar concomitantemente sobre aquelas terras. Aos pés do Jequitibá, José Inocência finca seu facão naquele solo e proclama que enquanto o

objeto ali permanecer, nenhum dos dois – ele ou o Jequitibá – irão perecer, “nem de morte matada, nem de morte morrida”. Mal termina tal pronunciamento e o universo, irônico, parece se reorganizar para propor o primeiro teste a essa recém-adquirida imortalidade: José Inocência é pego numa tocaia. Pendurado pelos pés, ele tem a pele arrancada pelos capangas de Belarmino (José Wilker), proprietário daquelas imediações. Contudo, o compromisso recém-selado surte efeito e o forasteiro é encontrado e salvo pelo mascate libanês Rachid (Luiz Carlos Arutim).

Enquanto Rachid anuncia que Alá mandou-o ali para salvá-lo, José Inocência olha punhal ainda tremulante fincado na terra. O *raccord* que leva do olhar ao objeto ganha vigor através dos enquadramentos: o plano detalhe do olho que lacrimeja por conta da dor é contraposto em cortes rápidos e repetidos à composição da faca, cujo cabo ergue-se em trajetória paralela ao caule do Jequitibá em direção ao céu estourado em brilho. Um duplo simbolismo equipara força do pacto à magnitude da própria árvore e, concomitantemente, faz alusão à cruz de uma lápide, que representa a dicotomia daquele espaço onde morre a mortalidade de José Inocência, que também renasce, imortal até o pacto ser quebrado.



Figura 28 – O facão, que aponta como uma cruz em direção ao céu

A câmera em riste perambula pelo rosto de José Inocência, que invoca a força do Jequitibá. A montagem então une através da sobreposição das imagens, o rosto do protagonista e o imperioso tronco que se estende em direção ao céu. Com uma agulha na mão, o mascate Rachid anuncia que costurará José Inocência, que agradece o “turco abençoado”. Rachid então solta pela primeira vez seu bordão: “*nós* não é turco. É libanês”. O mascate ergue as mãos ao céu e diz que sairia desacreditado se porventura contasse a alguém o acontecimento ao pé do

Jequitibá. A ocorrência, de fato, passa a ser motivo de desconfiança quando se torna um dos principais causos relatados por José Inocêncio. Interpretado por Antônio Fagundes, em sua fase madura, o personagem assume o papel de contador de histórias, atizando a suspeita de alguns – os três filhos criados no pragmatismo da cidade grande o desacreditam –, mas conquistando o fascínio dos que se deixam encantar por aquele mundo bucólico que se revela. Os causos de José Inocêncio cativam sobretudo as mulheres; Mariana, Buba (Maria Luísa Mendonça), Teca (Paloma Duarte), Aurora (Mara Carvalho) serão alguns dos ouvidos atentos as tais histórias, sem contar Inácia (Chica Xavier), que sabe de cor as histórias do “patrãozinho”.

O corpo é colocado desde aqui de forma rara nas novelas. Geralmente zelosa em relação ao público (para não o perder), a novela enquanto formato quase sempre tratou do corpo e da carne de maneira asséptica. Sua própria carne no que concerne ao estilo – o estilo é a própria carne da obra (BORDWELL, 2013) – é saneada, límpida e pouco elaborada, propicia às vistas apressadas lançadas ao quadro pequeno e carente de informações da televisão. Em *Renascer*, pele, sangue, suor e terra são elementos presentes e fundidos desde a primeira cena. A câmera não hesita em ultrapassar a segurança dos *medium close-ups*, confortáveis aos operadores de câmera (BUTLER, 2009, loc. 1055), para captar a textura dos corpos em movimento. O estilo não mais delimita a ocupação da cena pelos corpos, como é comum na novela, mas os corpos pulsam de tal forma que afetam o estilo, ou seja, a *mise en scène*, a montagem e o som. A cena inicial estabelece várias das regras do jogo que será visto em *Renascer*.

O salvamento de José Inocêncio pelas mãos de Rachid compõe todo o primeiro bloco do capítulo inicial. A dilatação de uma cena ao tamanho do bloco, hoje caso praticamente extinto das novelas, é recorrente em *Renascer*. Quando a cena se encerra, a abertura desponta pela primeira vez.

4.2. Maria Santa, José Inocêncio e o “Pai-Boi”

No campo estilístico, *mise en scène* e montagem não são partes que se contrapõem a ponto de se anularem, mas componentes que negociam entre si em maior ou menor escala. Em uma novela em que a demanda pela continuidade espaço-temporal evidencia a elaboração da *mise en scène*, a montagem pode despontar como uma presença ainda mais radical. Em *Renascer*, as cenas de tocaia são exemplos dessas construções, assim como a cena doravante analisada, em que José Inocêncio e Maria Santa se conhecem durante a cerimônia do “Bumba-

meu-boi” (inclusive este foi um dos títulos cogitados à novela, assim como “Jacarandá-Rei”¹⁰⁴).

A escolha por retratar um momento importante como este durante a cerimônia não foi fortuita, já que a cultura popular em torno da cerimônia converge ao tema do renascimento. Em seu *Dicionário do folclore brasileiro* (1954), Camara Cascudo narra que a brincadeira em torno do Bumba teve início num ritual que visava reviver o boi de estimação de um fazendeiro; o animal havia sido sacrificado por um dos empregados da fazenda para satisfazer o desejo da esposa grávida. Rowe e Schelling (1991, p. 80-81) comentam que o ritual do Bumba é múltiplo em influências e significados, pois além de reunir uma data cristã (o dia de reis) ao paganismo praticado por índios e africanos, pode associar-se à memória de um momento primitivo do colonialismo, ou mesmo ao momento posterior da “civilização do couro” (p. 80). Completam que por ser repleto de máscaras, música e dança, o ritual rompe com o realismo, assemelhando-se ao teatro da *comedia dell’arte*.

A tríplice influência do rito – indígena, negra e portuguesa – se reconstitui em *Renascer* até certo ponto: embora a raiz indígena nunca apareça de fato, a cultura negra é muito presente, ainda que, como já discutido, apareça menos pela quantidade de atores negros e mais pela manutenção das manifestações culturais, como os cantos de trabalho, a capoeira, o candomblé e as narrativas de oralidade.

Maria Santa é apresentada dentro de sua casa, ainda durante os preparativos do ritual que acontecem do lado externo. De dentro da casa, um *travelling in* em direção a uma minúscula janela representa a subjetiva do olhar dela, que, aprisionado, enxerga apenas um recorte do ensaio. Assim, antes mesmo de ver o rosto da atriz, o espectador é convidado a vivenciar o flagelo da personagem por conta da restrição com a qual ela vê o mundo. Só então Maria Santa se revela; o contraplano expondo-lhe a potência dramática da face: a beleza do rosto é espremida pela moldura diminuta, que constrói um sobreenquadramento. A aresta inferior da moldura destaca o sorriso dubio, que se divide entre o encantamento e a conformação com a visão parcial. Os olhos, porém, parecem ávidos por transpor a barreira que os confinam.

¹⁰⁴ É comum o expediente de títulos provisórios antes de se chegar ao definitivo.



Figura 29 – Maria Santa e a janelinha

Os planos seguintes – um *plongée* acentuado e uma nova composição em moldura feita pelo batente de uma porta – reiteram a opressão sofrida por Maria Santa dentro de casa. Impedida pela mãe, Quitéria (Ana Lúcia Torre), de assistir o ensaio do folguedo, ela volta ao quarto. A montagem passa a intercalar a ação externa (a dança coletiva Bumba) a uma ação interna: um dançar solitário de Maria Santa pela casa. A partir desse ponto, a captação dos espaços e dos movimentos dos corpos se dá de formas distintas.

No ensaio do Bumba, a câmera e o espaço se articulam naquilo que Jullier e Marie denominam como “cenografia de circo”, “ideal para mostrar todas as facetas de uma situação” (2009, p. 51) em que o sujeito se encontra no centro de uma pista circular. No caso da cena, Venâncio (Cacá Carvalho), pai de Maria Santa e “miolo do boi”, encontra-se no centro da roda. A dança é mostrada por diversos pontos de vista, como se o olhar da câmera se pulverizasse em diversos pontos da roda, ora captando imagens límpidas, ora deixando-se invadir por outros corpos e objetos de cena, como os instrumentos musicais.

Mas se a dança do Boi é homogênea em ritmo e agitação, a de Maria Santa sofre modulações: começa mínima, com a moça ainda dentro do quarto a bambolear com as mãos uma pequena boneca de pano. Cresce assim que ela deixa esse calabouço, a ponto de a moça arriscar-se a um primeiro rodopio. Daí em diante, Maria Santa ocupa a casa, temporariamente desprovida da austeridade patriarcal; agora é uma câmera fluida que a segue, como se estivesse hipnotizada por tamanha graça ao dançar.

A centralidade dos corpos nos quadros – relacionada à *mise en scène* – permite que a montagem alterne com veemência esses dois polos que habitam uma mesma casa: a delicadeza dos rodopios de Maria Santa e a truculência dos giros do pai dela, o “miolo do boi”. A sinergia dos movimentos semelhantes parece ser sentida pelos personagens, já que Maria Santa interrompe abruptamente a dança para voltar à janelinha, de onde dá de cara com o rosto censor de Venâncio. O contraplano que encerra essa introdução é a repetição do rosto dela partido pela insuficiência da moldura; não mais vivaz ou curioso, como no começo; desta vez, apenas intimidado pelo olhar severo do “Boi”.

A curiosidade de Maria Santa parece contaminar a câmera, ainda que o aparato permaneça sob os códigos clássicos da onisciência e da objetividade. A epistemofilia, que Laura Mulvey (1996) associa à curiosidade do olhar feminino (contrapondo-a a escopofilia fetichista do olhar masculino), rege a cena, mais interessada na circunstância – os gestos dos corpos em performance ritualística – do que nos corpos em si. Em consequência, a câmera segue Maria Santa pela casa, compenetrada em vê-la em sua completude e em suas correlações com o espaço ao redor, e não em torná-la o próprio espaço. No entanto, a censura do olhar patriarcal através da janela tolhe essa curiosidade, interrompendo também a dinâmica do olhar da câmera sobre a cena.

Como em outras danças dramatizadas, o “Bumba-meu-boi” divide-se no momento do “cortejo ou procissão, no qual os participantes dançam pelas ruas de uma vila ou cidade pequena, anunciando a segunda parte, a performance da narrativa dramática, definida como embaixada” (ROWE; SCHELLING, 1991, p. 78)¹⁰⁵. Quando o cortejo parte, Venâncio consente a filha que o acompanhe, sob a condição de que ela não mostre as pernas. Assim, é num cândido vestido branco e rodado e fita azul nos cabelos que Maria Santa segue o festejo.

Na fazenda de José Inocêncio, os corpos novamente se distribuem ao redor do Boi, reconfigurando o já ensaiado momento da embaixada. Contudo, desta vez a relação entre câmera e espaço desvincula-se da já mencionada cenografia de circo para colocar-se sob os códigos da cenografia de parque, em que a câmera se assume errante, como um espectador que explora um parque de diversões em trajetos livres e imprevisíveis (JULLIER; MARIE, 2009, p. 51). Portanto, a dança do Boi não é mais a única ação a ser vista. O olhar continua pulverizado, mas não mais em direção ao centro; observa e compartimenta a própria roda, os personagens próximos de José Inocêncio, além de Maria Santa e o próprio coronel.

Esse tritramento dos planos aliado à movimentação errática não expressa de maneira alguma, desleixo para com as composições dos quadros; pelo contrário, a complexidade se acentua, uma vez que as imagens tem um tempo menor para denotar uma série de ações: as investidas do Boi contra os que o cercam no ritual, situação construída através da alternância dos pontos de vistas subjetivos (a visão do Boi, que avança; a visão do integrante “atacado”); a alegria de Maria Santa, que, contagiada pelo festejo, rodopia a saia e revela as coxas (contrariando a ordem do pai); o encantamento de José Inocêncio, que observa a moça de outro ponto da roda. Finalmente, o encontro entre os olhares, sempre precedido por uma subjetiva de Maria Santa em que a câmera simula o rodopio do corpo através do movimento em chicote, que termina sempre em José Inocêncio.

¹⁰⁵ Tradução do autor.

A *mise en scène* contamina a montagem. Não no sentido habitual de diminuí-la ou evitá-la, mas propondo uma justaposição de imagens, cujas potências são, justamente, os movimentos contidos em cada plano. A edição passa a contrariar a continuidade clássica (e, com isso, uma transparência ideal), para evocar a montagem rítmica de Sergei Eisenstein, estilo de montagem importante na história cinematográfica, mas menos habitual no campo da televisão. Eisenstein explica a montagem rítmica como “o movimento dentro do quadro que impulsiona o movimento da montagem de um quadro a outro” (1990, p. 81). Ou seja, os movimentos dos corpos (a dança, o rodopio da saia, as investidas do Boi), intrínsecos à *mise en scène*, interferem diretamente na montagem. O plano fundamental (termo usado por Eisenstein) da cena insere o rodopio do vestido em primeiro plano e o olhar embasbacado de José Inocêncio ao fundo. O coronel é velado e desvelado pelo giro do vestido ao longo plano, que mantém uma estabilidade ímpar na cena. Além desse jogo de *velar e desvelar* – artifício próprio da *mise en scène*, como aponta Bordwell (2008) –, o contraste entre o rosto estático do ator e o movimento do figurino dirige a atenção sobre o plano. A cinética de um corpo singelo – a barra de um vestido – proporciona modulação ao olhar.



Figura 30 – José Inocêncio velado e desvelado pela saia rodada

Este plano-chave demarca também uma mudança do olhar da câmera: capaz de uma ampla empatia, o olhar materno da telenovela se descola da curiosidade feminina de Maria Santa sobre a festa para se alinhar ao olhar masculino de José Inocêncio sobre a própria Maria Santa. Laura Mulvey (1989) teoriza sobre esse olhar masculino ao constatar sua predominância no cinema clássico (a análise de Mulvey parte de *Um corpo que cai*, de Alfred Hitchcock).

Segundo Mulvey, no classicismo, a câmera enquanto sujeito encampa um olhar masculino-ativo, enquanto cabe à mulher a posição de objeto desse olhar e, portanto, uma posição de passividade. Assim, se constitui o que Mulvey denomina como uma escopofilia, que fetichiza o corpo feminino, colocando “o homem como dono do olhar e a mulher como imagem” (OLIVEIRA JR., 2015, p. 111). O surgimento da erotização de Maria Santa demarca uma alternância do posicionamento do olhar, que passa da epistemofilia (a curiosidade pela festa) à escopofilia (o fetiche pelo corpo). Nessa mudança, a cerimônia se torna mero pano de fundo para o que passa a ser a imagem essencial da cena: o corpo e, principalmente, as pernas de Maria Santa.

No decorrer dos anos, a teoria de Laura Mulvey passou por críticas e atualizações, inclusive por parte da própria autora (MALUF; MELLO; PEDRO, 2005). Kaplan (1995) destaca como uma dessas atualizações destacadas pela autora, a possibilidade de a mulher assumir o olhar masculino, ainda que permaneça a dicotomia entre observador ativo e imagem passiva. Sem opor-se por completo ao pensamento de Mulvey, Oliveira Jr. (2015, p. 112) cita Jacques Aumont (in GEADA, 1985) ao lembrar que o ponto de vista cinematográfico é uma construção múltipla; pontuação que vai ao encontro ao olhar múltiplo que Modleski (1979) vê na *soap opera*, com a ressalva de que Modleski atribuí essa multiplicidade a um olhar materno, que acolhe todos os outros. A variação da epistemofilia à escopofilia nesta cena de *Renascer* ressalta essa diversidade. Ao longo da novela, a curiosidade do olhar feminino é direcionada aos espaços, enquanto os corpos são lançados a um olhar voyeurista e fetichista.

A imagem derradeira da cena – o olhar masculino sobre o corpo feminino com todas essas forças contidas num mesmo plano – desencadeia o clímax da cena: a fúria de Venâncio “Pai-Boi”, que avança e derruba o casal de enamorados. Prosseguindo a ideia de restringir-se às ações fundamentais da *mise en scène*, a montagem rapidamente intercala a linha de diálogo em que José Inocêncio expulsa Venâncio e o plano que mostra Maria Santa levada pela mãe; os olhos da moça fixos no jovem coronel, ou melhor, no “coronelzinho”, como ele passa a ser chamado na região, com o sufixo “-inho” concatenando a intimidade desse universo cordial. Fascinado por Maria Santa, apresentada a ele como “Santinha”, José Inocêncio diz: “pois eu quero aquela menina”. Senhor desse lugar cordial, encerra a cena explicitando sua vontade.

Na época da novela, em entrevista ao programa *Vitrine*, o diretor Luiz Fernando Carvalho assumiu a reverberação indireta da montagem soviética ao mencionar a influência do cinemanovista Glauber Rocha nas cenas das tocaias de *Renascer*. Os filmes de Glauber, bem como sua *Estética da fome*, dialogaram intensamente com o estilo de Eisenstein e seus contemporâneos da vanguarda soviética. Prenunciado neste primeiro encontro de José Inocêncio e Maria Santa, esse estilo de montagem voltará a esta análise mais adiante.

4.3. Mariana e João Pedro: a escopofilia descompensada

Pouco antes da apresentação de Mariana na idade adulta, ocorre a inserção da elipse de anos que organiza a passagem da primeira para a segunda fase da trama. A transição temporal se dá centrada na figura de João Pedro (Pablo Sobral), que, ainda garoto e solitário, adentra o longo túnel que corta por baixo as barcaças onde repousa o cacau. Antes, porém, de atravessá-lo, João Pedro brinca num balanço de madeira, como se se despedisse da infância; a câmera ali permanece mesmo quando João Pedro se afasta, de costas, emoldurado pelas cordas do balanço. O corte então passa a alternar o *close* do garoto que segue em direção à câmera (que o acompanha num *travelling out*) e sua subjetiva, que mostra aquele conhecido percurso, realizado todos os dias, da infância à vida adulta. A opção pelo local carrega uma função simbólica, que faz do túnel uma metáfora do crescimento de João Pedro; não um crescimento qualquer, mas um profundamente atrelado àquela fazenda. Antes do término da caminhada, a câmera em *travelling in* passa da subjetiva de João Pedro a uma panorâmica, que finda ao revelar o personagem crescido, interpretado por Marcos Palmeira, que caminha em direção à câmera.

A *mise en scène* de tal apresentação é breve, porém contundente; ao optar por uma construção contínua, só interrompida pela troca dos atores, destaca a vida daquele personagem ao longo dos anos. Diferente dos irmãos, que foram morar nas cidades grandes (São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador), João Pedro, ironicamente o enjeitado, fora o único a ficar ao lado do pai, a perambular por cada canto da fazenda e a compartilhar do amor paterno pela terra. Quando chega a outra ponta do túnel, ele encara o céu e, em seguida, olha para trás, para o balanço, que ainda oscila, como se a infância tivesse sido deixada há pouco. Não qualquer infância, mas uma meninice de aprendizado da lida entre os catadores de cacau, bem distinta da dos irmãos – “Josés”, como o pai – educados para tornarem-se “doutores”.

Apresentado, João Pedro circula pela vila, entre a mercearia de Norberto e o prostíbulo de Jacutinga. Lá, ele conhece Mariana, protagonista vivida por Adriana Esteves e vértice de um triângulo amoroso que terá nas outras pontas João Pedro e o pai, José Inocência. Neta de Belarmino, antigo desafeto de José Inocência – e que, reza a lenda, foi por ele “entocaiado” –, Mariana volta à trama para vingar a memória do avô, mas acaba se casando com o rival. Contudo, assim como paira sobre José Inocência a desconfiança do assassinato de Belarmino, paira também sobre Mariana uma eterna dúvida sobre seu caráter, o que constantemente traz questionamentos sobre suas reais intenções.

Sozinho desde que enviuvou, José Inocência nutre uma devoção extraordinária pela memória da esposa, Maria Santa, e uma relação conturbada com João Pedro, o filho que, para

ele, “matou” a mãe no parto. É sobre o vínculo quase espiritual entre José Inocêncio e Maria Santa que João Pedro e Jacutinga, parteira e dona de bordel (“santa e puta”, como Sr. Norberto descreve em cena posterior), conversam no bar da “casa de tolerância”, quando a cena de apresentação de Mariana tem início.

Antes, entretanto, o espaço cênico – a tão falada “casa de Jacutinga” – é reapresentado, tal como os personagens, com as marcas dos anos que passaram. Tal introdução se dá através de um *travelling* semi-circular elegante que faz com que a câmera capte com fluidez o espaço e pequenas ações que nele transcorrem: a filmagem que um *cameraman* faz de uma prostituta (e que é apresentada numa televisão inserida na diegese da cena) e a abordagem de um cliente a uma outra prostituta. As ações são coreografadas e distribuídas para que o espaço permaneça vivo, pulsante, no decorrer do movimento de câmera, que só se detém quando chega à conversa de balcão entre João Pedro e Jacutinga.

A partir daí, com a cena decupada num típico plano e contra-plano enquadrando ambos com a câmera “sobre os ombros” – o que estabelece melhor a espacialização entre os personagens –, Jacutinga pergunta a João sobre o pai. João responde que “painho tá lá, vivendo a vida dele”. Sua próxima linha de diálogo é, no entanto, acentuada pelo enquadramento em primeiríssimo plano: “não esquece *mãinha*. Não esquece”.

A referência à memória de Maria Santa demanda a dramatização de um plano mais fechado¹⁰⁶. Contudo, ainda sobre a fala em *off* de João (“agora ele acorda e já acende uma vela nos pés da virgem”), a montagem encadeia o surgimento do corpo físico que irá competir com a memória de Maria Santa – Mariana, a Lolita brejeira, a quem Inácia (Chica Xavier), uma personagem sensível, irá sempre se referir como “a terceira tocaia de Inocêncio”.

A aparição de Mariana ocorre num plano de dinâmica visual acentuada. Em “A narrativa visual”, Block diz que essas imagens de leitura não imediata, que exigem mais do olhar, são imagens com maior contraste entre os componentes visuais (em compensação, imagens de menor intensidade visual têm maior afinidade entre seus elementos, são mais “agradáveis” ao olhar). No plano de apresentação de Mariana, são vários os contrastes: primeiramente, há duas ações paralelas num mesmo quadro – enquanto Mariana surge como uma silhueta sensual emoldurada por uma passagem entre os cenários, a já citada televisão diegética, colocada no canto superior direito do quadro, exibe um plano detalhe sensual de outra mulher. Ou seja, há uma competição entre duas ações no mesmo quadro. Dentro da imagem televisiva da novela *Renascer*, uma outra imagem televisiva se desdobra, criando uma espécie de *mise en abyme* (a

¹⁰⁶ Oliveira Jr. fala dessa intensificação de uma situação dramática através da montagem analítica e da mudança de enquadramento quando analisa uma cena de *Passos na noite*.

representação dentro da própria representação). Contudo, embora a temática envolva nessas duas mulheres seja a da sensualidade, há uma diferença de tratamentos: Mariana surge como esse contorno sensual velado e enigmático, enquanto a outra é explorada explicitamente.

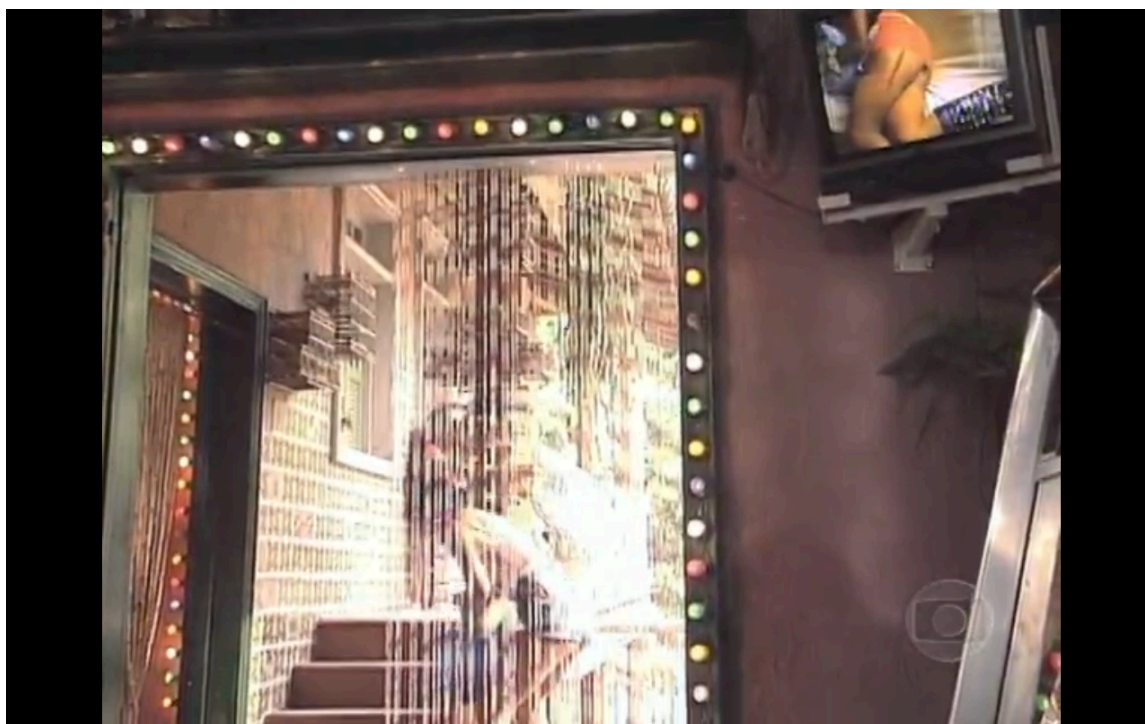


Figura 31 – Mariana semi-velada: um enigma imagético

Há outros elementos que dão intensidade ao plano: o movimento de câmera, um *tilt* que começa de cima para baixo (e, curiosamente, há a figura de um santo sobre a passagem entre os ambientes; imagem que acaba suprimida pela movimentação) e que reenquadra Mariana eliminando, ao final, a televisão do quadro (e encerrando, portanto, a competição); o espaço profundo com a personagem situada num plano intermediário – ou *midground*, como denomina Block (2010) – e a diferença de tonalidade, com um brilho estourado recaindo sobre a personagem.

A inserção de Mariana no quadro é minuciosa. Estando em outro cômodo, ela é emoldurada pela passagem entre os ambientes. A composição em moldura é potencializada através de uma ornamentação de luzes coloridas, o que a destaca ainda mais no quadro; o aspecto decorativo é lembrado por David Bordwell (2008) como uma das preocupações da *mise en scène*. Ou seja, o recorte proporcionado por esse sobreenquadramento já dita certo peso ao quadro, que conta ainda com outros dois recursos fortemente dramáticos que trabalham juntos – a luz e um importante adereço da cenografia.

A luz estourada sobre Mariana, situando sua inserção num espaço externo com maior luminosidade do que aquele onde se encontra a câmera (interno), estabelece uma imprescindível diferença de tonalidade. Isso porque a personagem se encontra no ponto de maior brilho dentro do plano e o brilho é o segundo elemento com maior força na atração do olhar (o primeiro é o movimento, que também é praticado pela personagem) (BLOCK, 2010). A luz estourada cria ainda uma aura angelical em volta de Mariana, que por sua vez, é parcialmente oculta pelo acortinado de miçangas, que acoberta e interrompe partes desse corpo sensual. Um único plano sublinha, portanto, características marcantes desta personagem e acende a dúvida que paira entre profano e sagrado, envolta por uma aura de completo mistério.

A intensidade visual se acentua de um plano ao outro através do fechamento do quadro e do contraste entre os movimentos de câmera – se no plano anterior, aberto, o *tilt* ia de cima para baixo, no seguinte, mais fechado, a câmera vai de baixo para cima, partindo das pernas cobertas pelos shorts curtos até o rosto ainda encoberto da personagem. O *continuum* de movimento (BLOCK, 2010) – o movimento do olhar sobre a tela –, torna-se cada vez mais desafiador por meio da alternância de enquadramentos e movimentos contrastantes, e, mais adiante, por meio também da montagem. Constrói-se assim gradativamente uma expectativa sobre esse corpo sensual, que vai adquirindo potência com o passar da cena. Mariana não demanda um olhar qualquer, ordinário, mas um olhar atento, instigado.

Só após novos trechos da conversa entre João e Jacutinga em plano e contraplano, é que o rosto de Mariana vai se desvelar, não de maneira singela, mas num violento plano detalhe dos olhos que desafiam a câmera, ainda que parcialmente entrecobertos pelo acortinado. A partir daí é como se a presença de Mariana desorientasse toda a *mise en scène* construída até então: a trilha sonora tema dos personagens (“Mentiras”, interpretada por Adriana Calcanhoto) se intensifica, bem como os cortes, que embaralham as três situações inseridas no cenário – a conversa entre João e Jacutinga, a filmagem da prostituta, cujas imagens amadoras e voláteis são exibidas na televisão diegética, e a presença de Mariana, ainda despercebida pelos demais ocupantes da cena.



Figura 32 – O olhar que descompensa a câmera

Ainda sobre José Inocêncio, João Pedro comenta: “tô achando até que painho está ficando maluco”. Jacutinga rebate entre os recortes da cena: “maluco não. É amor. Um amor bonito como eu nunca vi na vida”. Amor este que será colocado em crise pela presença que se instaura ao lado, sorrateira, tomando pouco a pouco a cena para si, até sua presença ser percebida quase como uma revelação – a câmera do *cameraman* figurante se desvia da sensualidade pré-fabricada da prostituta (que se contorce numa sensualidade maquinal). É como se desviasse de um simulacro do belo (o corpo belo, porém dotado de gestos artificiais) para encontrar o belo em seu estado mais puro e enigmático, representado como uma silhueta que luta para estabelecer seus contornos na claridade do contraluz. No plano seguinte, um *contre-plongée* que ressalta a perspectiva do espaço, Mariana surge de forma definitiva como a força que rege a cena: ela se levanta, desdobrando-se numa silhueta imponente cujos gestos são repetidos pelo *mise en abyme* agora totalmente replicado pelo aparelho televisor colocado na diegese. A cena se constrói de forma hipnótica; não há para onde olhar senão para Mariana.



Figura 33 – Mariana se impõem sobre o espaço

O corpo de Mariana passa, então, a ser fragmentado por ambas as câmeras – a que constrói a própria narrativa da novela e a que é colocada como objeto da cena. A descrição de Kaplan para a figura de Marlene Dietrich em *A vênus loira* cabe também à Mariana, cujo “corpo é fragmentado em closes, [...] transformado no espaço da tela” (1995, p. 83). Os seios realçados pelo decote do figurino chegam a ocupar o primeiro plano (ou *foreground*, como denomina Block [2010]) em determinada composição, enquanto o *cameraman*, em segundo plano (ou *midground*) se aproxima munido da câmera. Mariana é decupada em detalhes – olhos, boca, pescoço, seios, cintura – numa *mise en scène* que remonta o olhar masculino, mas que cria um paradoxo, pois se aproxima do corpo a ponto de que a potência deste atinja o estilo da montagem, que se pulveriza e esfacela momentaneamente a cena em imagens videoclipadas. É como se segurança do voyeurismo fosse abalada quando esse corpo extravasa a fechadura, só havendo uma reorganização da cena quando um outro olhar se articula – o de João Pedro, encantado com as imagens de Mariana no televisor diegético. O amor à primeira vista é intermediado pelo olhar eletrônico.



Figura 34 – Mariana capturada pela câmera diegética descompensada

Quando João Pedro pergunta à Jacutinga quem é a moça, Mariana surge por uma das aberturas do espaço e os dois se encaram pela primeira vez num *raccord* de olhar em que só o que interessa é, de fato, a troca de olhares: Mariana encara João, que por sua vez, parece estarrecido com a corporeidade e beleza daquele rosto até há pouco televisivo. O corte faz

retornar Mariana, que num ato falho, vacila e desvia brevemente o olhar, mas logo volta a observar João Pedro, redefinindo-se como presença potente que é. Ele então arrisca um sorriso titubeante e, por fim, é Mariana quem parece desta vez estarrecer.

A troca de olhares entre Mariana e João Pedro é longa para o tempo televisivo (doze segundos), sobretudo levando em consideração a falta de diálogos. Todavia, a necessidade de um tempo alongado sublinha a dramaticidade desse encontro que serve de incidente incitante para ambos, já que dispara o triângulo amoroso entre eles e José Inocência nesta segunda fase da trama.

Jacutinga apresenta João Pedro à Mariana; faz questão de frisar que ele é filho de Maria Santa e é também como se fosse seu próprio filho. Ele, por sua vez, deixa o balcão e segue até Mariana. O plano se recompõe com Jacutinga no *background* como testemunha do encontro, inserida no vácuo deixado entre os corpos de João Pedro e Mariana. Ela serve de interlocutora para Mariana, que tímida, não contou, até então, com uma única linha de diálogo durante a cena – o que dá abertura à pergunta de João: “é muda? Não tem língua não?”. O primeiríssimo plano de Mariana, desconcertada diante de João Pedro, entrecorta as falas de Jacutinga, que responde que a moça está avexada, “mas é uma boa menina”. João Pedro retruca: “tá se vendo”.

A única fala de Adriana Esteves na cena é dada de pronto, como se Mariana fosse um bicho indefeso, acuado, o que corrobora essa aura de candura que envolve a personagem; desta vez sem o contraste da sensualidade trazida pelo figurino, já que a câmera permanece fechada em seu rosto. Mariana deixa de ser um corpo para ser apenas um semblante de menina que, assustada, pergunta: “posso ir pra dentro?”. João Pedro responde: “só se for mais eu”. O rosto de Mariana, num primeiríssimo plano intenso que agora ressalta toda sua aparente fragilidade de garota, sai violentamente do quadro e, complementando sua saída, ouve-se apenas o som de passos apressados que se afastam. Ela, cuja potência no início da cena era o corpo, a sensualidade, deixou como última impressão a fachada de menina indefesa, acuada, dicotomia que irá modulá-la durante toda a trama.

Jacutinga volta a ganhar destaque ao evocar novamente a presença de José Inocência (“teu pai tinha mais jeito”, ela diz). João Pedro volta ao balcão e diz que o pai tinha jeito “por causa que *mãinha* não era quenga”. “Essa aí também não é. Pelo menos até agora”, pontua Jacutinga. Esse retorno da conversa à beira do balcão é retomado em planos médios, reespecializando a cena, para em seguida fechar-se novamente nos atores conforme o diálogo avança, seguindo os preceitos da decupagem clássica e da montagem analítica.

A dona do bordel narra que Mariana foi parar ali por conta de uma tragédia familiar e que está em busca de emprego. João Pedro desconfia (“justo aqui?”), mas encantado, tem a ideia de levá-la para ajudar a cozinheira Inácia na lida da casa. Uma última vez, Jacutinga traz

José Inocêncio à prosa – “o que que teu pai vai dizer disso?”. João Pedro assegura que se garante com o pai e manda chamar Mariana.

As figuras de José Inocêncio e Maria Santa não são incisivamente evocadas à toa – uma vez casada com o coronel, Mariana acentuará o abismo existente na relação entre pai e filho. Será antagonizada por Maria Santa, que mesmo morta, permanece na memória e nos sonhos do marido – a primeira crise no vindouro casamento de Mariana e José Inocêncio será provocada pela imagem de Nossa Senhora que pertencia à Maria Santa, e que Inocêncio insiste em manter na sala, à revelia da segunda esposa.

Mariana é, portanto, presença essencial à trama: sendo ela quem tira José Inocêncio de sua resguardada viuvez, e acirra uma disputa deste com o filho, pode-se dizer que é quem traz o incidente incitante, que desestabiliza a pasmeira do “mundo comum” deflagrado pela elipse de anos entre as duas fases da trama. Sua cena de apresentação tem assim uma potência preponderante que ultrapassa a mera exposição/introdução da personagem, havendo já a adição de uma carga dramática, que eleva a voltagem da cena e prepara o impasse amoroso.

Essa variação de tensão na cena não acontece apenas por intermédio do roteiro, mas também, pela *mise en scène*, pela montagem, pelo estilo: tal encontro poderia ser ordinário não fossem as composições dos quadros, o uso da luz contrastada e a montagem que se embaralha sob a presença desorientadora de Mariana. Quando João Pedro a olha embasbacado, seu deslumbramento é compreensível, já antecipado pela forma, afinal, se nem as câmeras – diegética e extra-diegética – resistiram à Mariana, por que ele resistiria? Consequentemente, a cena apresenta também muito da personalidade do filho de José Inocêncio. Passional, João Pedro agirá impulsivamente diversas vezes durante a trama – como o faz aqui, enfeitiçado por Mariana.

Embora a figura de Mariana seja aquela que dá o tom das imagens e sons, a presença de João Pedro é fundamental para que se entenda o *design* da cena em seu sentido dramático, pois é ele quem a abre junto com Jacutinga. Cabe para aqui retomar o conceito narrativo exposto por Robert McKee (2013), acionado novamente nesta parte da análise por se tratar de uma noção própria à dimensão da cena que pode interferir no estilo (também porque o acionamento do conceito de *beat* ajuda a ilustrar a correlação entre narrativa e estilo). Segundo McKee, uma cena só tem um bom *design* caso sua valoração se transforme em seu desenrolar. Para isso, é preciso que se “identifique o valor em questão na cena e anote sua carga, positiva ou negativa, na abertura da cena” (2013, p. 244). A partir dessa identificação, a carga da cena vai sendo transformada por *beats*; cada beat circunscreve uma troca de ação e reação, que interfere no comportamento dos personagens.

Quando a cena inicia, João Pedro partilha com Jacutinga sua preocupação com José Inocêncio, que não consegue se desapegar da lembrança da falecida esposa; uma situação inicial com carga negativa. O primeiro *beat* seria, portanto, “João preocupando-se com o pai”¹⁰⁷ e Jacutinga reagindo ao lembrar o amor entre o coronel e Maria Santa. A fala dela insere o amor interrompido como um valor à cena no momento em que a montagem passa a trazer Mariana.

O segundo *beat* acontece com João Pedro “encantando-se” por Mariana através das imagens televisivas e se estende até o momento em que ele pergunta sobre a moça à Jacutinga. No seguinte, João e Mariana já estão frente a frente: a ação principal é ele “interpelando-a”; a reação dela é de desconcerto. O quarto *beat* acontece como continuidade mais incisiva dessa interpelação – “é muda?”, ele brinca; “posso ir pro quarto?”, reage Mariana. “Só se for mais eu”, contra-ataca João Pedro, desencadeando a reação efusiva de Mariana, que deixa a cena, encerrando o quinto *beat*. O sexto e último *beat* retorna à conversa entre João Pedro e Jacutinga. A ação parte da dona do bordel, que estabelece o passado de Mariana e a situação atual da personagem, colhendo a reação de João Pedro; o *insight* de levá-la para a casa do pai, ato decisivo na trajetória desses personagens. *Beat a beat*, constrói-se uma gradativa mudança de valoração da cena, cujo design é analisado ao final, como explica McKee:

Ao final da cena, examine a condição do personagem em termos de cargas de valor e descreva-a em termos de positivo/negativo. Compare essa nota com a que foi feita no Segundo Passo [o valor da abertura]. Se as duas anotações são iguais, a atividade entre elas é um não evento. Nada mudou, portanto nada aconteceu. Exposição pode ter sido passada para o público, mas a cena é plana. Se, por outro lado, o valor passou por mudanças, então a cena virou (MCKEE, 2013, p. 245).

Se Eisenstein fala em plano-chave (como visto na cena anterior), pode-se dizer que há aqui um *beat*-chave: a inserção cênica de Mariana, que dilacera o *be-a-bá* do estilo televisivo para revelar uma construção pulsante, que marca a apresentação da protagonista.

A mudança de valoração da cena é clara: a carga negativa ao redor de um apoquentado João Pedro se esvai com a paixão à primeira vista. Ele não antecipa, porém, que, ao conhecer Mariana, seu pai também passará por mudança de valoração. Portanto, não é fortuita a repetitiva menção a José Inocêncio na cena; ainda que seja uma ausência corpórea, é ele quem agrega a carga negativa a João Pedro no início, assim como é a opinião dele que preocupa Jacutinga no desfecho, quando João decide levar a moça para casa. Ao longo da novela, a relação entre José Inocêncio e Mariana reiterará uma dualidade que reverbera do próprio protagonista, que

¹⁰⁷ McKee sugere que a ação principal de cada *beat* seja descrita no gerúndio.

mantém um altar para a Santa e um Exu na garrafa, ou, como ele mesmo diz, leva “Deus e o Diabo na garupa”, para usar aquele que lhe tiver melhor serventia.

Essa oposição se reconstitui como a dúvida que paira em torno de Mariana: será ela uma presença divina, responsável por tirar José Inocêncio da solidão de anos, ou uma figura profana, infiltrada no seio familiar, terceira tocaia preparada ao coronel, como a cozinheira Inácia e o próprio João Pedro irão reiterar no decorrer da trama? Será ela força de renascimento ou morte? A dubiedade está desde aqui instaurada pelo estilo e será reiterada em outras cenas, mantendo a dúvida sobre o caráter de Mariana por quase toda a trama.

4.4. Damião: a entrada do caubói

Em *Rápida e mortal* (1995), o cineasta Sam Raimi põe o *western* sob a perspectiva do maneirismo cinematográfico, sobre a qual Luiz Carlos Oliveira Jr. (2006) comenta: “sua visão do velho oeste é uma espécie de anedota consciente: consciente do imenso legado estético/iconográfico/moral que os mestres do gênero foram deixando pelo caminho”¹⁰⁸. O que Raimi faz em seu filme é identificar momentos iconográficos do gênero ao qual se dedica, sobretudo os marcadores visuais – as formas externas, como aponta Buscombe (in RAMOS, 2005) –, para retrabalhá-lo através da *mise en scène*, em especial a partir dos vários duelos de arma que se configuram como um torneio na trama.

É na organização deste torneio que John Herod, vilão interpretado por Gene Hackman, é apresentado de maneira muito emblemática; Raimi retrabalha outra imagem recorrente do gênero – a entrada no *saloon*. A decupagem gera suspense e sublinha a potência da chegada do antagonista: sua silhueta ameaçadora, acompanhada pelo som de passos duros e bem marcados, cruza a janela e atrai o olhar da protagonista Ellen, vivida por Sharon Stone. A câmera então percorre o salão como se acompanhasse esses passos externos, que chegam à porta e fazem com que a ela repouse momentaneamente num ângulo baixo sobre essas pernas. Por fim, se ergue, revelando mais a dimensão daquele homem do que o rosto, aqui ainda um contorno encoberto por uma sombra.

A montagem faz retornar o close de Ellen, que acompanha a entrada de seu arqui-inimigo (e um vento uivante invade o espaço acentuando a ameaça que se aproxima). O antagonista, entretanto, continua em suspenso: o corte traz um detalhe das botas que adentram o *saloon* pé ante pé num *slow motion*, com o som das esporas pontuando os passos como o chocalho de uma cascavel que antecipa o bote. Os planos das botas são alternados com um

¹⁰⁸ Disponível em <http://www.contracampo.com.br/80/dvdrapida.htm>

detalhe do olhar de Ellen e com uma subjetiva do próprio antagonista, que vê sua presença abrir caminho entre os amedrontados ocupantes do bar. No terceiro retorno às botas, a câmera enfim se eleva revelando o rosto do personagem, desta vez não mais suspenso, mas visível, pronto a reconhecer os inimigos presentes no espaço (algo que se dá em planos e contraplanos que salientam a força das trocas de olhares). A cena se alonga e demarca a oposição entre Harol, Ellen e Cort (Russel Crowe), primeiro através dos olhares, depois de forma física.

Característica do western, a cena da chegada ao *saloon* já foi reapropriada por produções e gêneros distintos: a conhecida cena de *Guerra nas estrelas* (1977) em que Han Solo (Harrison Ford) e seus companheiros são atacados num bar, homenageia esse espaço-marcador do western, realocando-o para o filme fantástico; a abertura da novela *Bang-Bang* (2006), um “western feijoadado” (MEMÓRIA GLOBO, 2018), escrito por Mário Prata e Carlos Lombardi, satirizava esse momento com personagens modelados em computação gráfica como *Playmobils*. O impacto causado por essa nova presença geralmente se reflete de imediato neste que é um dos principais espaços de interação social dentro do gênero. Como Sam Raimi, Luiz Fernando Carvalho também retrabalha essa cena na apresentação de Damião (Jackson Antunes), o jagunço, no capítulo 16 de *Renascer*.

A abordagem a partir de *Rápida e mortal*, filme posterior à exibição de *Renascer*, abre aqui a possibilidade de comparação entre os maneirismos cinematográfico e televisivo. Ainda que em projetos e contextos absolutamente distintos, Reimi e Carvalho aglutinam e compreendem uma série de imagens que são lugares-comuns do *western* e as recontextualizam às suas maneiras. Carvalho também as reelabora para o contexto nacional do *Nordestern*, inserido no sertão baiano. A decupagem das cenas de Raimi e Carvalho também se tangenciam, não através de um diálogo direto estabelecido entre as obras, mas a partir do encontro com esse manancial de convenções que regem os gêneros cinematográficos.

O primeiro vislumbre que se tem de Damião em *Renascer* é de sua chegada à vila, quando, de costas e diminuto num plano geral, ele se encaminha até a mercearia de Norberto (Nelson Xavier), espaço de interação social que neste *Nordestern* remonta a função do *saloon*. O plano seguinte, já dentro da mercearia, traz o primeiro traço de inspiração no *western*: como em *Rápida e mortal*, a entrada do personagem é filmada a partir de um movimento de câmera fechado nas botas (e esporas) que chegam. Contudo, o espaço exíguo e a presença solitária do dono da mercaria impedem uma dilatação desse detalhe como promovida por Raimi, que tinha a opção de cortar para os demais personagens. A câmera, portanto, estaciona quando Damião para em frente ao balcão, e através de um *tilt*, reenquadra num contra-plongée a presença fragmentada de Damião (o tronco e a mão que segura um chicote) em primeiro plano, e Norberto num espaço intermediário, atrás do balcão. Damião pergunta: “vósmequê tem

sanduíche de mortadela?”. Distraído em suas anotações, Norberto confirma que tem, sem sequer encarar o recém-chegado



Figura 35 – Damião chega à venda

O corte leva o olhar pela primeira vez ao rosto de Damião, que, no entanto, além de mal iluminado, é parcialmente recoberto pelo chapéu. Como em *Rápida e mortal* (e tantos outros westerns), tem-se como característica a suspensão do rosto na apresentação de uma figura potente e enigmática, face que só será totalmente desvelada quando o personagem resolver se expor de forma fulminante, com toda a sua voltagem dramática.

A inflexão incisiva de Damião (“então me faz um dos *grande* e me bota uma *ceuveja* das *boa*”) faz com que a atenção de Norberto se vire pela primeira vez ao forasteiro. Também de forma inédita, a trilha sonora, composta em instrumentos de corda, ressalta em ritmo acelerado, um tom de intriga e perigo construídos gradativamente. Tem-se a primeira alteração no jogo de ação e reação entre os personagens e Norberto passa a dar atenção a Damião.

O corte para um *plongée* bastante alto (e incomum na decupagem da novela) espacializa pela primeira vez a mercearia em sua totalidade; ou seja, num posicionamento típico da montagem intensifica, o *establishing shot* é tirado do início da cena e reposicionado no decorrer dela. A angulação da câmera somada ao posicionamento do ator e ao adereço do chapéu de abas largas colaboram para que seu rosto continue velado. Quando Norberto questiona de onde vem o recém-chegado, a montagem imediatamente traz um *over the shoulder* (sobre-ombros) de Damião em primeiro plano, de costas para a câmera, com Norberto novamente no espaço intermediário. Porém, o posicionamento do jagunço em quadro estabelece sua soberania: as

costas largas, ocupando metade da composição, demarcam a truculência daquela figura perante ao franzino dono da mercearia, que, por sua vez, conta com uma postura corporal cada vez mais arqueada do ator Nelson Xavier, o que sublinha seu acuação na cena. Damião retruca: “pra que tanta pergunta?”. Intimidado, Norberto recua e se apressa em servi-lo. Damião então se vira e cruza rapidamente a câmera com o rosto propositalmente abaixado para que não se tenha nada mais que um vislumbre de sua face. Ele para de costas na porta do estabelecimento, o que abre uma digressão na cena: um *flashback* de Norberto, que rememora a chegada de outro jagunço anos antes.

A decupagem desse *flashback* é bastante semelhante à da cena principal, criando uma conotação para essa longa elipse: os anos passaram, mas as figuras que habitam e elaboram as leis desse espaço continuam as mesmas. Ideia, aliás, que parte da cordialidade para se infiltrar nas profundezas desse sertão masculino, coronelista e agrário, e que, se aproveita dessas características em comum para servir-se de um manancial imagético do Western americano. O plano de abertura da lembrança de Norberto é o mesmo das botas que adentram a mercearia; o rosto do pistoleiro mergulhado na sombra, só se revela em definitivo quando ele assassina um passante que cantarola montado numa mula, bem ali, na porta de venda.

A reminiscência acaba e Norberto, preocupado em close, recobra a coragem e pergunta o nome do jagunço à porta. “Damião”, se apresenta o personagem de Jackson Antunes, ainda parado na entrada do local, de costas para a câmera, com uma ameaçadora sombra desenhada sobre a porta. “Damião do que?”, insiste Norberto. “Só Damião”, retruca o outro. “O amigo fala pouco”, diz o dono da venda, puxando a trilha sonora (que mais uma vez acentua o perigo) e o corte para Damião, agora com as costas desfocadas. Mas ao virar-se rapidamente, o jagunço se aproxima da câmera, entrando em foco num primeiríssimo plano potente e ameaçador como nunca antes na cena. “E o amigo fala muito”, pontua Damião, com os olhos vidrados em Norberto, pouco antes de morder o sanduíche de mortadela, ato realizado com violência ambígua, potencializada pelo enquadramento.



Figura 36 – Desfoque mantém o mistério e depois acentua o close de Damião

No fechamento do diálogo, Damião pergunta se Norberto conhece José Inocêncio. O dono da mercearia questiona o que o forasteiro quer com o coronel, e, num tom suspeito, Damião responde que procura emprego. Encerra a conversa: “me faz um outro sanduíche de mortadela que esse aqui *tá* bom demais”, ordem que Norberto cumpre de pronto quando a cena se encerra.

O design da cena tem uma óbvia mudança de valoração: a neutralidade do cotidiano (o trabalho na mercearia) se transforma a partir da instauração de uma intriga com a chegada do forasteiro suspeito. Mais evidente ainda é o alinhamento entre conteúdo e estilo: é Damião quem rege as reações de Norberto; é, portanto, quem modula os *beats* da cena. A cada modulação, a decupagem frisa sua soberania naquele ambiente que não lhe é próprio, seja através do close expressionista do rosto mergulhado na sombra, do *over the shoulder* que potencializa as costas e divide o quadro, ou do corpo que avança da falta de profundidade de campo para surgir em foco como um rosto ameaçador e brutal.

O maneirismo praticado por Carvalho nesta cena é típico daquele que Alain Bergala define como televisivo, pois se serve de um referencial cinematográfico para, a seguir, realocá-lo na televisão. Não chega a ser um maneirismo radical como o do western de Raimi, que usa de intensos movimentos de câmera e trucagens editoriais para esgarçar as cenas, “alongando ou distorcendo seus elementos até que resultem em outra coisa” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 124). Em um viés cinematográfico do maneirismo, Raimi brinca com um mosaico de possibilidades estilísticas para revisar o gênero. O maneirismo televisivo de Carvalho se atém à potência desse pastiche deslocado, que assimila e reproduz marcadores da encenação em torno da chegada do pistoleiro para o campo da telenovela.

4.5. Tião e Joana: corpos camuflados na lama

A introdução de Tião Galinha (Osmar Prado) e sua esposa, Joana (Tereza Seibnitz), acontece imediatamente em seguida a de Damião. A cena inicia com o plano de um rio (o que afasta o cenário, o vilarejo visto ainda há pouco) que logo se funde aos galhos e raízes retorcidos de um manguezal através da montagem. O rio então desaparece e deixa cristalina a imagem desse cenário, cuja densidade da vegetação é mostrada através de um *travelling* lateral, que instaura ainda um clima de mistério aliado à trilha sonora. Uma nova fusão coloca a câmera dentro desse espaço em definitivo: um *travelling in* faz com que ela se aproxime dos troncos, galhos e lama, elementos que reduzem a paleta de cores ao marrom, criando uma afinidade na coloração da cena (mas não nas formas), algo que é essencial para a *mise en scène* que se desdobra.

Pois ali, neste mesmo plano, está Tião, o catador de caranguejos, deitado junto ao chão. Sua presença é quase imperceptível: inerte, camuflado entre as raízes, com a pele disfarçada pela lama e o rosto nela enterrado, Tião inicia a cena como elemento indistinguível, inseparável daquele cenário. Sua vitalidade só se anuncia quando a câmera se aproxima, como se o movimento do aparato desencadeasse o do próprio corpo, numa espécie de ação e reação. Num gesto quase teatral (como se aguardasse a “deixa”), o ator Osmar Prado se levanta, revelando a face e a mão agarrada a um caranguejo. O corpo todo está em quadro, mas só se destaca do cenário por conta do movimento, item potente na atração do olhar e que impulsiona a exposição do corpo a áreas de diferentes brilhos no espaço (a diferença de tonalidade é provocada principalmente pela penetração da luz do sol em determinadas áreas).



Figura 37 – Tião imóvel e camuflado na locação

As fusões acompanham essa inter-relação entre corpo e espaço: as imagens impregnam-se umas às outras da mesma forma que a lama impregna a pele; montagem e encenação alinham-se nessa construção cênica. O mesmo artifício de montagem leva o olhar a outro canto do mangue, desta vez percorrido por uma panorâmica, que planifica esse caos de elementos afinados num único matiz, que tinge a tela; ao contrário do *travelling*, que reitera informações de profundidade, a panorâmica destaca a horizontalidade. Quando o movimento em torno do próprio eixo da câmera se detém, um corpo emerge do barro no canto superior esquerdo quadro. É Joana, que a partir do momento em que “ganha vida”, atrai a câmera, sendo recolocada no centro do quadro.



Figura 38 – Joana no mangue

A fusão alterna Tião e Joana, dois corpos enfiados no solo à caça de caranguejos, uma segunda vez. O corte seco surge apenas para ressaltar o close de Tião, cujo rosto, traço mínimo de identidade já que é única parte desprovida de lama, se ergue do chão para declarar em desespero: “não quero isso mais não. [...] Eu quero sair desta vida!”. Ele encara um dos caranguejos e diz: “*nós como tudo* igual nessa lama de vida. Tudo igual”. A câmera então percorre o solo lamacento, indo de um caranguejo que se afasta até a mão de Tião, que se contorce em meio ao barro, construindo uma quase indistinção entre membro e animal.

Essa animalização – o corpo que não se controla, se contorce – se completa no surto: num impulso, Tião liberta os animais capturados até então; Joana, em desespero, se arrasta, escorregando pela lama, para tentar impedi-lo. Marido e esposa iniciam uma luta corporal; os rostos mascarando-se cada vez mais pelo barro. Quando cessam, ele declara: “você sabe o quanto eu lhe gosto. Me ajuda a sair desta lama de vida”. Ela chora. Tião a beija e o ato de afeto reitera a epifania demarcada no texto – Tião, homem-galho, homem-caranguejo, homem-lama, quer voltar a ser apenas homem; quer recobrar sua humanidade. Atravessará a novela sonhando em ter “um bocadinho de terra” (e acreditando ser desfavorecido por Deus, fará um pacto com o diabo para tentar alcançar tal objetivo). Há, portanto, uma contradição entre a cena de apresentação e o destino do personagem: Tião surge na terra, embebido por ela a ponto de ser quase indistinguível, e termina debaixo dela, morto após uma trajetória de loucura, desencadeada por esse sonho de ser um homem com uma vida digna.



Figura 39 – Tião e Joana na catação dos caranguejos

4.6. O Nascimento de *Renascer*

Com recorrência, as novelas moldaram as atividades dos corpos que a habitaram, instituindo a eles delimitações e disposições repetitivas. As visões desses corpos e suas conjurações pelo espaço foram, portanto, também pouco imaginativas, sobretudo em prol do caráter industrial e massivo que a obra tem enquanto produto. *Renascer* subverte essa construção em incontáveis momentos, neste capítulo tematizados e percorridos nas cenas de apresentação – os nascimentos de alguns personagens e da própria novela.

As cenas aqui discutidas demonstraram a diminuição de uma ditadura dos corpos maquinais (as câmeras) sobre os corpos carnaís (os atores). A câmera, enquanto olho que captura e recorta, nunca se ausenta dessa equação, mas o respeito atribuído à presença dos atores revoga uma série de recursos estilísticos usuais na telenovela, como o paralelismo na distribuição dos atores (semelhante à encenação em varal), o uso de enquadramentos seguros aos operadores de câmera e a montagem praticamente reduzida à decupagem multi-câmera, intermediada no tempo real da cena na mesa de corte. Ainda que sob as “adversidades” do quadro compacto e da, então, baixa resolução da imagem eletrônica, a *mise en scène* propôs saídas pouco comuns na linguagem das telenovelas, como o uso acentuado de movimentos e angulações de câmera, e uma comunhão incomum entre os corpos e os espaços que os cercam. A montagem, por sua vez, alternou momentos de invisibilidade e outros em que se anunciou

com maior força (a desorganização provocada por Mariana, as fusões na apresentação de Tião e Joana).

Se os primeiros capítulos de uma novela são conhecidos como os responsáveis por compor as tintas primordiais ao universo narrativo (e os tons que ele adquirirá na tela), é também sabido que o zelo com o estilo se dissipa por conta da extensão da obra. Em *Renascença*, no entanto, a veemência desses nascimentos parece contaminar toda a novela, havendo uma manutenção dessa preocupação estilística mesmo quando a narrativa é colocada em banho-maria. De pele das imagens e sons aos músculos desse universo cordial, a inserção singular dessas vidas que se apresentam vai em consonância com a defesa de Luiz Fernando Carvalho de que a linguagem humana deve se instaurar sobre a câmera, e não vice-versa (SOUZA, 2004). Como diz uma frase famosa do filósofo Georges-Louis Leclerc, o estilo é o próprio homem.

5. Sonhos, aparições e deslocamentos: palpitações no contra fluxo

Tentando não delimitar um recorte excessivamente rígido nestas análises estilísticas, propõe-se aqui um avanço para o meio da narrativa, balizando ainda momentos que suspendam o fluxo televisivo. Nesse sentido, as cenas escolhidas apresentam uma relativa coesão, ou pela temática ou pelas experimentações de caráter mais poético. São cenas que representam sonhos, delírios, fantasmagorias e deslocamentos, e que, carregadas de crenças, desejos e temores, tornam-se palpitações singulares em meio ao desenrolar das jornadas e da profusão televisiva uníssona e reiterativa.

5.1. Mariana: divina e diaba

O sonho de Mariana, no capítulo 53, é um momento carregado no que concerne à dimensão simbólica do estilo. A introdução ocorre quando, João Pedro, deitado na cama tarde da noite, se lamenta por não poder sonhar com Mariana, a quem deseja, e que, agora, é esposa do pai. O corte, então, introduz um *travelling* lateral que rapidamente denuncia outro quarto e outro corpo: o corpo de Mariana adormecida, logo varrido da tela quando a câmera alcança o travesseiro em primeiro plano. A brancura do travesseiro rente à lente da câmera propicia a fusão para o sonho, inicialmente enevoado.

A paisagem campestre é atravessada por Mariana, que vestida de noiva, permanece de costas para a câmera, ou seja, ainda envolta numa aura de mistério. A ação é entrecortada pelos *fades to white* e esse clarões da montagem corroboram a construção onírica do sonho. A voz de

João Pedro antecipa sua presença, mantendo-se, entretanto, descolada do corpo, como uma narração que perpassa parte do sonho revelando o desejo reprimido. “Ocê é minha”, ele diz enquanto segue Mariana pelas pastagens; “sô não, João, ele me roubou d’ocê”, ela responde, distante e inalcançável, com o longo véu a segui-la como o rastro de um feitiço que emana do corpo.



Figura 40 – Mariana e João Pedro no sonho

Distantes e desorientados em meio ao campo, os corpos ganham rostos com a aparição de Mariana num close intenso sob o véu. O olhar tem uma frontalidade incomum para a transparência da ficção televisiva. As vozes que descoladas dos corpos compunham uma espécie de narração desse devaneio onírico, encontram sincronia à boca para a linha de diálogo que vocifera a intriga: Mariana sugere que João Pedro mate o pai. Imediatamente, a câmera parece padecer sob o veneno das palavras e corporifica a dúvida de João Pedro. Ao realizar um movimento semicircular diante do ator, busca a totalidade do rosto ao captar a inquietação do semblante consumido. Enquadrada num plano detalhe, a boca de Mariana repete incisiva: “mata ele”.



Figura 41 – José Inocêncio aparece no sonho

O sonho sofre um primeiro e breve estilhaçamento, seccionando-se em planos rápidos de João Pedro, que finca uma faca no corpo do pai, enquanto Mariana corre e rodopia pelo campo. A montagem incorpora o gesto de João Pedro e, principalmente, o êxtase de Mariana. É a lâmina ensanguentada que, no entanto, reestabelece a *mise en scène* ao impulsionar um novo clarão, que encerra “o sonho dentro do sonho” e restabelece João Pedro como corpo diminuto na paisagem. A câmera, então, se afasta, isolando-o ainda mais. O discurso de Mariana reitera o abandono emocional e imagético de João Pedro – “E por que não [matá-lo] se ele te negou tudo nessa vida...”.

Quando Mariana finalmente se deixa alcançar, o beijo ocorre sob o olhar maneirista da câmera, que rodopia em volta dos corpos, junto à versão instrumental da trilha-tema casal. Entre os diversos planos que constroem esse *beat* da entrega dos amantes, há um plano-chave em que o véu esvoaçante de Mariana se abre e vela boa parte da composição ao extrapolar a lateral esquerda do quadro. A potência imagética da personagem é ressaltada de maneira simbólica pelas linhas e pelo material do figurino, que turva o espaço da tela ao encobrir as árvores ao fundo.

Esse momento de entrega à paixão termina quando o casal, ao rolar pela relva (clichê típico dos encontros amorosos), se depara com o par de botas que, visto pela câmera rente ao chão, se impõe como um muro aos corpos, que antes haviam se tornado um só entre os beijos e abraços. O *contra-plongée* revela a imponência do dono dos calçados, o José Inocêncio, ao flagrar os amantes. A valorização das botas remonta simbolicamente a potência do coronelismo, como antecipa o desenrolar da cena, que culminará numa *mise en scène* do western.

A montagem se explicita novamente ao desdobrar-se em *jump cuts*, que rapidamente intercalam o close de João Pedro ao plano geral em que José Inocêncio o derruba com um soco, enquanto Mariana parte sozinha em disparada. Contudo, o plano seguinte apresenta João Pedro e Mariana juntos mais uma vez durante a fuga; a construção em *jump cuts* oculta esse reencontro numa elipse. Mariana cai repetidas vezes durante a corrida, decupada em diversos planos com enquadramentos distintos. A construção fragmentada da montagem suscita a dúvida: seriam várias quedas ou uma única, visualmente reiterada pela ausência de *raccords*?

A fuga do casal ecoa o desfecho de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, referência assumida por Luiz Fernando Carvalho nas cenas de confronto e tocaia. No filme, Manoel (Geraldo Del Rey) e Rosa (Yoná Magalhães) correm em disparada à procura do mar, na tentativa de se salvarem do matador de aluguel contratado pelos latifundiários, Antônio das Mortes (Maurício do Valle). Sem sobreaviso, Rosa desfalece em meio a fuga. A queda desse corpo é dotada de certa ambiguidade, já que a distância do plano geral priva o detalhamento de seus últimos instantes, mas, em contrapartida, constrói a impressão de que Rosa não apenas cai, mas é tragada pela terra, pelo sertão. A montagem moderna e entrecortada do filme Glauber Rocha (influenciada pela montagem soviética) também desponta nas “sucessivas” quedas de Mariana, que lembram, por exemplo, o salto repetido e dilatado de Corisco (Othon Bastos) no instante do enfrentamento com Antônio das Mortes.

Essa fragmentação intensa contamina a parte final da cena, que tem início com José Inocêncio revelando-se como um perseguidor onipresente nesse lugar onírico – revelação que se dá através da grua, que desce rapidamente no momento em que ele atira, reenquadrando-o num austero contra-*plongée*, que realça a virilidade do coronel. É Mariana – o contraponto feminino – quem, então, se pulveriza como corpo e presença, ocupando diferentes espaços na paisagem e alternando-se entre o vestido de noiva convencional e o mesmo figurino na cor negra. De branco, girando contra o céu azul, ou de preto, diante de uma fogueira, o rodopiar de Mariana ativa a montagem rítmica. O volutear retorna como ação-chave à novela, presente nos momentos mais icônicos da trama – a ciranda do Bumba, o vestido rodado de Maria Santa. Aos gritos, Mariana incita incessantemente – “Mata ele, João. Mata ele!”. A montagem intercala as presenças dela, de João Pedro e José Inocêncio; Mariana agora como figura também ubíqua, que toca o peito e a face de João Pedro – que se entrega ao desejo – ao mesmo tempo que se distancia para cercá-lo na paisagem. A inserção do plano detalhe de uma cascavel abre espaço à montagem intelectual, que associa a peçonha de Mariana a da cobra. O campo sonoro dá continuidade a essa construção, com o chocalho do animal impregnando-se à fala de Mariana, cuja dicção arrasta-se como o silvo da serpente. A tríade dos elementos sonoros, composta por diálogo, ruídos e música (BORDWELL; THOMPSON, 2013) converge numa estilização

dramática incomum no campo telenovela, construindo um cenário sonoro que será crucial ao clímax da cena.

Pai e filho, então, se contrapõem e preparam as armas numa *mise en scène* típica dos duelos de western. Mariana em close, com o véu negro sobre o rosto e parcialmente encoberta pelas chamas da fogueira em primeiro plano, grita com intensidade inédita na cena – “mata ele, João!”. A voz ecoa antes de mergulhar o derradeiro plano da cena num silêncio cuja dramaticidade se potencializa ao contrastar com a complexa paisagem sonora de antes: “uma passagem silenciosa [...] pode criar uma tensão quase insuportável, forçando o espectador a se concentrar na tela”, dizem Bordwell e Thompson (2013).

Como silhuetas de perfil e cada qual ocupando uma das laterais do quadro, pai e filho apontam as espingardas, enquanto Mariana, de vestido de noiva branco, dança e rodopia o longo véu no centro do duelo. O forte estampido do tiro corta o silêncio e encerra o sonho, despertando Mariana abruptamente na cama do quarto.

As dicotomias que envolvem Mariana – menina e mulher, santa e diaba –, presentes desde a cena de apresentação da personagem (e reiteradas ao longo da trama por personagens como João Pedro e Inácia), desta vez são realocadas para um espaço-tempo onírico e simbólico. A sensualidade – colocada como uma tentação vil na cena de apresentação da personagem – ressurge, agora, menos pelo figurino e pelo corpo em si e mais por meio dos gestos: a mão levada ao peito de João Pedro, os sussurros ao pé do ouvido. A presença enigmática do início da cena, corroborada pela ideia do corpo envolto no véu (tecido que simultaneamente vela e revela, ou seja, uma espécie de fetiche em forma de pano), se transmuta numa aparição quase macabra, quando, num momento de *overacting* da atriz, a personagem gargalha e rodopia, aparentando estar sob uma espécie de possessão.

Em contrapartida, a representação de José Inocência não se bifurca: ele é o equivalente humano do Jequitibá-Rei, o corpo fálico que se eleva diante à contravenção dos amantes. Impõe-se como símbolo máximo de autoridade nas hierarquias do microcosmo viril de *Renascer*. Nem mesmo a montagem desafia a onipresença do coronela; aqui, não cabe a imagem à fórceps do mar, que se impunha no final de *Deus e o diabo na terra do sol*. A potência do personagem é reiterada pelo contra-*plongée* engrandecedor e pela grua, que desce e percorre a longitude desse corpo, sempre posto com a espingarda em punho. Nessa paisagem campestre, José Inocência faz as vezes do Jequitibá-Rei, árvore que sobrepõe todos os outros símbolos aos quais é devoto (a santa, o diabinho), e que, por isso mesmo, abre a trama da novela, inclusive diariamente, na vinheta de abertura.



Figura 42 – Duelo entre pai e filho: *mise en scène* do western

5.2. Tião e a encenação do mito de Dafne

A alucinação de Tião se constrói como uma experiência metafísica, que emerge sem sobreaviso do mundo material. Tudo começa quando Joana conta ao marido que cogita ceder aos assédios de Teodoro para preparar uma armadilha ao patrão, pois espera, assim, livrá-los da exploração do coronel. Essa revelação é feita com o diálogo decupado em plano e contraplano e em closes acentuados, com os rostos dos atores posicionados em $\frac{3}{4}$. A dureza da conversa se traduz visualmente na discrepância entre luzes quentes (amareladas) e frias (azuladas), que recortam as faces, cujas expressões são ainda ressaltadas pela contraposição do background completamente escurecido.

O sacrifício da esposa tira o destino da família das mãos de Tião e o fragiliza enquanto patriarca. Por isso, quando o diálogo acaba, Tião irrompe, transtornado, pelos campos na noite que se anuncia tempestuosa. Os ruídos sonoros e os flashes se unem ao simularem os trovões, que estilizam toda a cena; a partir de certo ponto, ditam, inclusive, o ritmo da montagem. Trêpego, Tião corre, enquanto dentro de casa, a composição de Joana, arrependida, se torna ainda mais expressionista a partir do efeito de *chiaroscuro*, dado pelo lampião próximo ao rosto da atriz.

Sob a chuva, Tião lamenta o destino trágico que se desenha a ele; o contorno do rosto é salientado pela água que escorre e pelos lampejos que, momentaneamente, entrecortam e dramatizam a cena. O rosto se esfacela em closes e planos detalhes; a dramaticidade da cena e

dessa face em prantos coloca a câmera numa posição de frontalidade incomum na telenovela. O ator Osmar Prado, então, declama o texto praticamente olhando para essa câmera, arriscando não só a transparência, mas o naturalismo, trocado por um tom teatral.

A montagem se alinha a esse abrandamento da transparência e passa a ignorar a continuidade. Sem muito pudor, estiliza o sofrimento desse corpo, cujos braços, quando apoiados nos galhos das árvores, parecem evocar uma crucificação. A luminosidade dos raios e as gotas d'água sobre a lente da câmera criam *flares*, que acentuam a aura onírica da cena, antecipando, de certa forma, a iminente introdução de uma alucinação. Compassada com a violência dos raios e dos cortes, a cólera de Tião cresce aos gritos: “Amor e sonho não vale nada! Amor e sonho é muito pouco! Quem é que veste amor e sonho?!”.

O plano de um raio a atravessar o céu pontua a mudança de *beat*, que, a partir daí se estabelece em definitivo no delírio de Tião. Cessa o ruído dos trovões e a trilha se transforma numa espécie de mantra, entoado por vozes femininas. Cercada pelos galhos das árvores, Joana é vagarosamente revelada pelo *tilt* da câmera, que representa a subjetiva de Tião. Então, essa subjetiva masculina percorre o corpo visto, passando pela mão, braços, torso, até chegar aos cabelos encharcados, cujos cachos parecem emaranhar-se aos galhos retorcidos do cenário. Joana se vira e, ao desvelar o rosto, encara o olhar masculino que instrumentaliza a câmera. Encara Tião e nessa negociação dos olhares, “explode” sob uma luminosidade que dá a ela aspecto divino. Tião estende a mão para tocá-la, mas no contraplano, ela, nua, perde os contornos até tornar-se praticamente uma mancha luminosa. O corpo de Joana se torna uma oscilação: perde e reconcretiza suas formas, ressurgindo entrecortado pelos galhos das árvores, que o envolvem como uma gaiola. Quando o rosto dela ressurge em close, a mão de Tião logo aparece acariciando-lhe os cabelos; as formas, porém, são instáveis, pois se borram e se refazem repetidamente entre o brilho excessivo e a lente umedecida da câmera, o rosto diluindo-se até a quase completa abstração.

O contraplano desse encontro revela Tião desfalecido no chão e o ruído dos trovões, até então suspenso, retorna para pontuar esse corpo, “castigado” por tocar na imagem. Com a câmera rente ao rosto, Joana, ainda em contornos instáveis e luminância acentuada, joga os cabelos para trás, como se tentasse dissimular os caracóis dos cabelos aos galhos retorcidos do background. A câmera vaga dela ao cenário, que pulsa em formas e clarões psicodélicos, dando uma continuidade harmônica ao corpo fanstasmagórico.

A questão da representação feminina na imagem audiovisual – proveniente sobretudo dos estudos cinematográficos – é recolocada, a princípio, de forma metalinguística e simbólica. Joana é metamorfoseada dentro da própria diegese em uma imagem que, nua, é fetichizada pelo olhar masculino por meio dos obstáculos (os galhos das árvores) que velam partes de seu corpo

(o sexo, inclusive). Essa exacerbação da natureza imagética da personagem recobra, assim, uma série de questões que concernem à maneira como se olha o feminino, como, por exemplo, o lugar de objeto passível de observação (e não de sujeito ativo observador), que, segundo Mulvey, é reservado às mulheres nas narrativas clássicas, a erotomania e a construção da “mulher-mistério” (BAECQUE, 2011), aqui colocada como uma espécie de miragem.

Todavia, a aura espiritual estilizada testa os limites da transparência; apesar da redundância, a forma da telenovela raramente se desvencilha do caráter narrativo clássico e das relações de causa e consequência. Abre-se aqui um parêntese para que se realize um dos mais ousados delírios visuais de *Renascer*: embora mantenha vínculos com o conflito dos personagens, o onirismo se delineia sem sobreaviso e a cena não propicia leituras tão evidentes como, por exemplo, o sonho de Mariana, analisado anteriormente. Mais do que evocar a aura das musas cinematográficas fetichizadas pelo olhar da câmera, o brilho intenso sobre a pele e a maneira com que o corpo se integra à paisagem transformam Joana numa espécie de divindade, que influencia e é influenciada pelo espaço natural a sua volta, atingindo, consequentemente, a *mise en scène*. Após tocá-la, Tião surge desfalecido no contraplano. A cena, então, de deleita na observação dessa força feminina, que se instaura de maneira muito singular dentro do universo masculino de *Renascer*. Se Mariana é construída como uma potência que responde à virilidade daquele universo, Joana, aqui especificamente, é elevada à complexidade de uma força soberana e enigmática.

Contudo, cena e a *mise en scène* recuperam simbolismos mais arcaicos, que avançam além das relações desse “sertão cordial”. Como a fábula de Dafne, que, em sua versão mais popular, narra a história de uma jovem ninfa, transformada em loureiro pelo pai, o rio Peneu, para poder livrar-se da perseguição do apaixonado Apolo. É, entretanto, a versão mais antiga do mito que a cena recupera: aquela que atribui à mãe, Terra, a metamorfose de Dafne, que ocorre às margens daquele que seria seu pai, o rio Landon.

A integração de Joana ao espaço natural remete ao mito de Dafne pela congregação dos dois elementos naturais do mito – terra e água. A divinização construída pelo estilo (luzes e foco) constitui a personagem de uma natureza fantasmagórica e intocável. Com Tião inserido numa dimensão corpórea, a cena reelabora como “mito antigo do amor trágico e transcendental” (GIRAUD in BRUNEL, 2005, p. 203) esse amor que, ao longo da novela, é testado por provas sociais. Frágil dentro de um contexto regulado por homens detentores de terra, o amor entre Tião e Joana é metaforizado às avessas: a terra, ou melhor, a Terra, passa a ter poder sobre a mulher desejada, e assim, metamorfoseia o desejo,

que passa das formas sensíveis e materiais, da beleza exterior imperfeita e da atração sensual que elas suscitam a uma essência imaterial, ideal, à Beleza absoluta e perfeita e a um desejo espiritualizado, sublimado; que é conduzido do terrestre ao divino, do contingente ao ilimitado (GIRAUD in BRUNEL, 2005 p. 211)

Esse valor da idealização se soma à distorção estilística criada pela luz na recuperação de noções maneiristas, sobretudo ao efeito da *serpentinata*, torção hiperbólica típica do estilo na pintura. Shearman (1990) cita o trabalho de G. P. Lomazzo (1584) para descrever o efeito: no trecho destacado pelo autor, a *serpentinata* é descrita como “a torção de uma cobra viva em movimento, que também é a forma de uma chama serpenteante” (p. 81). Hocke (que também recupera Lomazzo) lembra que Michelangelo associava a *serpentinata* à beleza “produzida pela emoção interior que provém da inteligência” e tem o brilho como símbolo (p. 51). Beleza, brilho e interioridade são valores sobressalentes neste encontro metafísico entre Joana e Tião e convergem com uma das principais leituras do mito de Dafne: a da “imagem da criação artística que transmuta aquilo de que se apodera e cuja recompensa é a glória imperecível” (GIRAUD in BRUNEL, 2005, p. 211). A inconstância dos contornos em *serpentinata* e o *chiaroscuro* que compõem a cena são também marcas nas representações que Bernini e Poussin fizeram do mito, dentro do movimento que, justamente, sucedeu o maneirismo – o barroco (ROSA, 2011).



Figura 43 – *Apolo e Dafne*, de Bernini (1622-1625) e de Poussin (1625), respectivamente

A *mise en scène* em torno de Joana lembra ainda as construções fantasmagóricas do cinema de Jean-Claude Brisseau, especialmente as de *Céline* (1992), cuja temática recupera Dafne. Embora não faça diretamente essa associação, a crítica Camille Nevers (1992) a toca em sua análise:

O filme de Brisseau [...] toma uma dimensão “sobrenatural” porque ele consegue fundir o ser na natureza, que o enraíza. Alguma coisa se passa, se comunica entre Céline e o campo (os campos, a árvore sob a qual ela medita). Na “perspectiva” da mística do filme e do tratamento de seu espaço, a natureza abre a Céline “a passagem”. Ela suscita uma exaltação melancólica, um sentimento de plenitude que absorve literalmente a jovem mulher na paisagem. Em Brisseau, a natureza é sobrenatural... (NEVERS, 1992).

Na trama, há um romance homossexual inacabado, já que a enfermeira Geneviève nutre uma paixão cada vez mais intensa por Céline, uma jovem suicida que inicia uma jornada de aprendizagem transcendental. As experiências metafísicas de Céline são, tal como a de Joana, panteístas, inseridas em meio à natureza ou iluminadas pela luz do luar. O desfecho do filme destaca o amor inalcançável e o desejo transformado: num quarto mergulhado numa aura onírica, prevê a perda de Céline, que, por sua vez, se materializa para, de fato, se despedir. Céline, então, se encaminha para perto da janela, onde um improvável feixe de luz noturna cria uma atmosfera divina. A luz recai dura sobre o corpo de Céline, potencializando os contornos e sombreando preenchimentos. Ela, por fim, encara a enamorada obsessiva antes de ser tragada pelo flash de luz abductor.

Como Céline, Joana é “absorvida pela paisagem” (NEVERS, 2018) e transformada pela *mise en scène* num ser “enigmático e incandescente” (LEGRAND, 2018)¹⁰⁹. No espaço de *Renascer* em que a terra é sempre um valor palpável e dominado pelo masculino, a cena de Joana subverte as engrenagens: seu corpo se acopla ao espaço para constituir um só organismo, luminoso, delirante, divino. Se Tião – assim como os outros homens – encara a terra como um patrimônio norteador de todas as posições e relações (inclusive o papel dele enquanto marido), Joana contorna todo esse contexto para retomar valores ancestrais, muito anteriores aos do “homem cordial”. E, como Dafne, se incorpora ao corpo da mãe; não a terra, mas a Terra.

¹⁰⁹ As traduções dos textos de Nevers e Legrand são de uma iniciativa da Foco – Revista de Cinema. O texto de Never foi originalmente publicado na revista *Cahiers du Cinéma* nº 454, abril 1992, pp. 12-16; o de Legrand, na revista *Positif* nº 374, abril 1992, pp. 12-15.

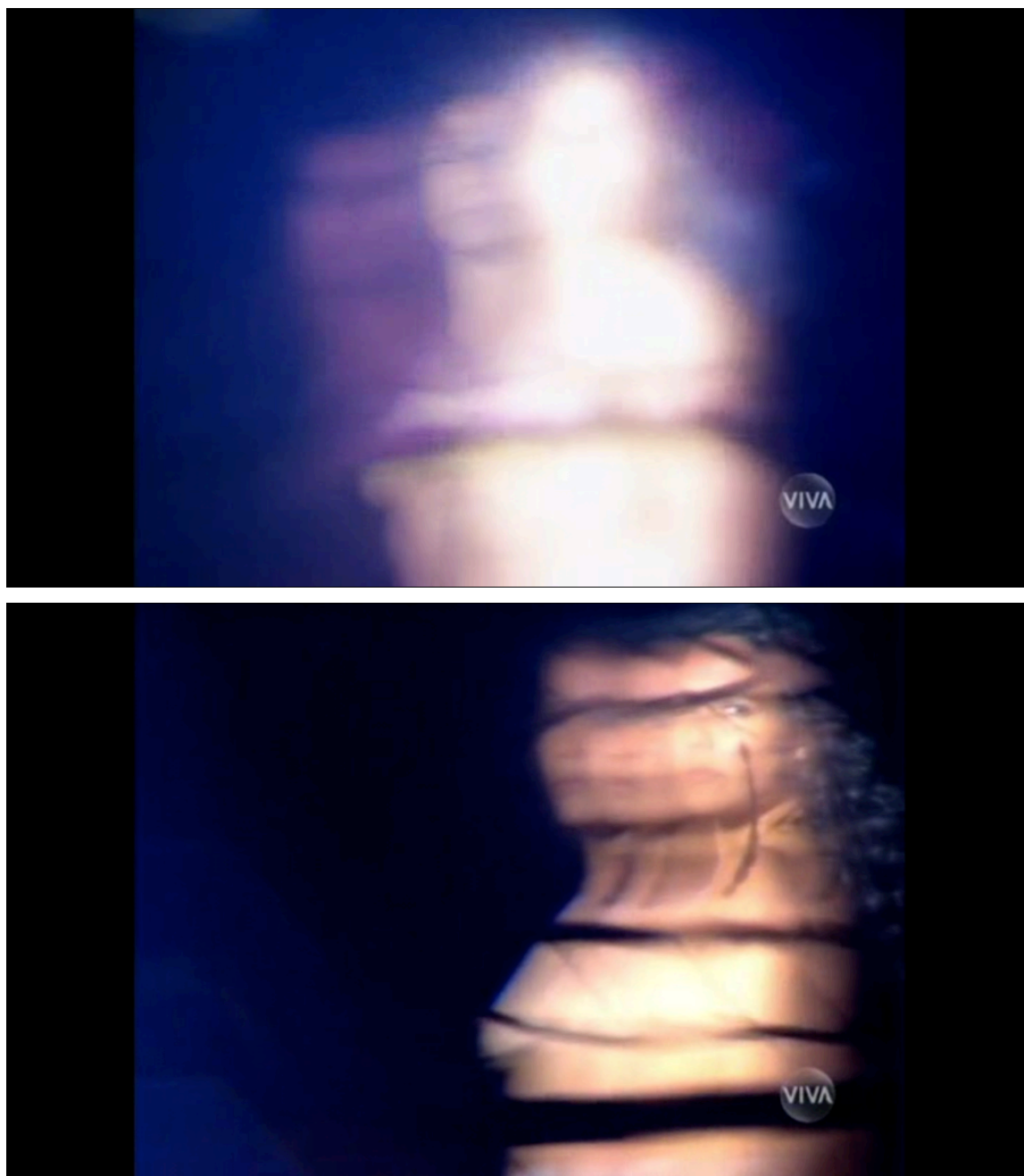


Figura 44 – Joana: a beleza da *serpentinata* luminosa

5.3. Tião, sonhador acordado

Tião, a certa altura chamado de Tião Sonhador, tem outro momento pertinente de análise. Ao invés do delírio onírico da visão de Joana, o “sonho” agora é acordado e toca numa questão social do país – a reforma agrária. No decorrer da cena, a *mise en scène* ironiza esse “sonho” que Tião tem de ter seu “pedacinho de terra”; consequentemente, propõe uma crítica

ao abismo social gerado pela má distribuição agrária, tema tratado com maior profundidade na novela subsequente de Benedito Ruy Barbosa, *O Rei do Gado*¹¹⁰.

No capítulo 101, Tião e Lívio estão em meio a uma vasta pastagem. Visivelmente preocupado, o padre interpela o ex-catador de caranguejos para tentar demovê-lo da ideia de disputar terras com os coronéis. Porém, a amplitude do pasto é tanta que Tião inicia a cena no extraquadro, revelado pela câmera na mão apenas quando Lívio abre os braços – e gestualmente sublinha a vastidão daquele campo – e diz: “você só vai poder disputar terra aqui nesse país é com índio. Com índio lá no Pará, lá no Amazonas, porque o resto, o resto já tá tudo tomado. Isso aqui tudo... já tem dono já...”. Tião responde com outra pergunta: “Deus quando *feizi* o mundo *num* deu terra pra ninguém. Por causa de que que tem tanto dono?”.

A dinâmica da cena se estabelece nesse início de diálogo: os dois personagens se inserem de maneira espaçada na locação e a câmera móvel divide-se entre ambos conforme a demanda da conversa. No entanto, a câmera tem que percorrer a extensão do terreno e é aí que se encontra a fina ironia da *mise en scène*: numa conversa que toca a questão da escassez de terra e da reforma agrária, o cenário, a profundidade de campo e a longitude dos planos sublinham justamente o contrário – a abundância de terra que há no descampado em que os personagens se encontram. Terra improdutiva, já que não há plantação, só pasto. Mas também não há gado.

A câmera se aquieta quando Tião e Lívio se aproximam. Enquadra-os ainda em planos conjuntos, que contrapõem os corpos ao espaço. O movimento da câmera no *steadicam* passa, então, a obedecer ao caminhar dos personagens pela pastagem. Longa, a cena recai sobre o tema da religiosidade e, após Tião revelar um fascínio infantil pela Bíblia (na verdade, pelas letras douradas), Lívio promete presentear-lo com o livro; presente que impulsiona um novo desdobramento ao personagem, que de “Sonhador” passará a “Pregador”, num breve (e raro) momento em que ele deixa o estado de ressentimento.

A montagem surge como um elemento estilístico contido, mas, novamente, não se camufla quando aparece; pelo contrário, respeita a unidade dos diálogos, mas intenciona ressaltar que, para onde se corta, a cada novo enquadramento e angulação, há sempre uma vastidão de terra contra os corpos, muitas vezes diminutos em meio à extensão da locação. Assim, o estilo contrapõe a conversa sobre a carência da terra e denuncia uma das desigualdades históricas do Brasil, preocupação que reaparece nas novelas de Barbosa.

Diminuto e tragado pela terra – sem jamais ser senhor dela –, Tião personifica uma das tantas tragédias do país. A dor dessa situação se intensifica ao final conversa, quando a

¹¹⁰ Reinaldo Maximiano Pereira e Simone Maria Rocha (in ROCHA, 2016) analisam o estilo de uma cena de *O Rei do Gado* em que o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra protagoniza uma ocupação.

impossibilidade do sonho ganha contornos conformistas típicos do ressentimento: “tudo o que eu mais queria nessa vida, era só um bocadinho de terra. Uma coisinha pequenininha, não ia fazer falta pra quem tem não”, diz Tião ao padre, acompanhado pelo instrumental de *Ave Maria*. A tragédia de Tião, concretizada na morte do personagem, vai se desenhando nessa vida de injustiças sociais que se efetivam diariamente quando ele cruza as terras alheias sonhando em ser dono, mas sendo sempre reconduzido à situação de empregado explorado e ludibriado por conta da falta de estudo. Captadas pela câmera em *steadicam*, as pastagens se estendem ao horizonte. As caminhadas da câmera junto a Lívio e Tião não são suficientes para percorrê-las, por mais que os planos e a própria cena se dilatem. Na negociação do duplo discurso entre narrativa e estilo, o estilo ironiza a escassez de terra posta no diálogo. Afinal, para onde quer que se olhe, há terra. Para onde quer que se corte, também.



Figura 45 – Câmera circula Tião e Lívio até que corta para a nuca do padre

5.4. Damião na cidade

A representação urbana em *Renascer* divide-se entre Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo, sendo a última cidade a mais presente entre as três. Retrutada em imagens de arranha-céus, faróis de automóveis e passantes em multidão, a capital paulista tem seu momento mais pungente no arco dramático que justamente extingue o espaço urbano da trama (entre o capítulo 106 e 112). É quando Damião e Eliana decidem assumir a relação extraconjugal e partem para São Paulo para tentarem viver esse romance plenamente.

Representante do modo de vida de um Brasil pré-moderno, marcado por tradições agrárias e cordiais, o jagunço é, então, confrontado pelos ícones da modernidade. Do medo da viagem de avião ao espanto diante das escadas rolantes dos shoppings centers, o novo mundo se apresenta a Damião para reiterar sua posição de *outsider*, incompatível ao espaço urbano. Essa incompatibilidade se reflete na tecnologia de filmagem e, consequentemente, no estilo das imagens, de maneira até então inédita na novela: com a intenção de ilustrarem o olhar forasteiro de Damião, as cenas captadas em película apresentaram cores e tonalidades mais sensíveis do que as comuns no videoteipe, além da granulação e batimento nitidamente mais próximos aos das imagens cinematográfica.

Além dessa mudança nas texturas e no ritmo das imagens, a cidade impõe um reenquadramento de Damião no próprio plano: no capítulo 108, numa incursão pelo centro da cidade (montada como sumário narrativo), a figura agora diminuta de Damião se perde entre passantes e veículos, enquanto estende o pescoço para encarar os edifícios; o *raccord* de olhar, então, devolve a magnitude opressora das construções em contra-plongée. De tanto olhar para o alto, Damião esbarra numa lata de lixo. Em seguida, estranha o morador de rua que dorme sobre um canteiro gramado, encanta-se com os frangos assados num forno elétrico rotatório, e, principalmente, com o fliperama de luta, em que dois *cartoons* adversários se enfrentam no boxe.

Ainda que breve, esse último instante é revelador: o ato violento da luta entre dois oponentes recupera a função do jagunço; o combate, no entanto, é ressignificado como imagem eletrônica do game. Em compensação, a ingenuidade de Damião se explicita quando ele torce para os personagens do game sem tomar parte do jogo, como se torcesse para uma luta na televisão, revelando sua ignorância em distinguir das mídias. Damião se revela não só é incompatível a esse mundo, como também incapaz de discerni-lo. O estilo corrobora isso ao enquadrá-lo à distância, oprimido pela cidade, e ao colocar como trilha sonora a canção de Patativa do Assaré, cujo refrão repete “ai, quem me dera voltar ao meu lar”.



Figura 46 – São Paulo confronta Damião

Outros momentos incluem a ida de Damião a uma boate e a um restaurante sofisticado. Contudo, a cena mais impactante ocorre no capítulo 110, quando, ao acompanhar Eliana à uma academia de ginástica, Damião percorre o cenário entre os aparelhos, ocupados por corpos cujo sincronismo remete a uma linha de produção. A trilha sonora mais uma vez tem papel preponderante: o andar aturdido do jagunço – cuja lentidão é contraposta pelos demais corpos – é estilizado pela música clássica instrumental, que acentua o efeito onírico proporcionado pela câmera, que vaga e enquadra como se fizesse um filme institucional da academia. O brilho do cenário clean utiliza o controle de reflexão (BLOCK, 2010) para difundir a luz e simular as “interfaces cintilantes” (DANEY, 2008)¹¹¹ que completam o maneirismo de uma estética publicitária.

Trajado com figurino que mistura a sofisticação da metrópole e rusticidade do campo (jeans, gola rolê e chapéu de caubói), Damião se perde entre as esteiras, *steps* e ergométricas que compõem essa “indústria dos corpos”. Quando encontra Eliana num dos aparelhos, o jagunço a encara com um olhar de profundo desajuste; ela, então, parece compreender a iminente falência daquela relação (ao menos naquele espaço).

¹¹¹ Tradução de Luiz Soares Júnior para o projeto Dicionários de cinema.



Figura 47 - Damião na academia de ginástica

Essa constatação do desajuste e a consequente decisão de partir faz com que Damião recupere parte de sua potência perdida nesse espaço. No capítulo 111, pouco antes de deixar a cidade, ele desafia São Paulo com seu facão. A circularidade do movimento do facão afeta a câmera, que assimila a circularidade num *travelling* que parece hipnotizado por esse Damião restituído de força e engrandecido num contra-plongée. O gesto desafiador metaforiza a retomada da identidade, quase perdida nos poucos dias em meio à massificação e impessoalidade urbana construídas pela novela.

Esta cena reverbera *O Homem que virou suco* (1981), filme de João Batista de Andrade, que narra a história de Deraldo (José Dumont), um retirante que tenta se adaptar em São Paulo. Assim como para Damião, a cidade se abre como um labirinto opressor contra Deraldo, que tem sua identidade de retirante nordestino retratada como a de forasteiro com maus modos (como explicita a cena de um vídeo institucional com instruções de comportamento - e gratidão - aos operários nordestinos). Como Damião, Deraldo, numa cena icônica do filme, também saca um facão e desafia a multidão de passantes, que o cerca zombeteira. Esse desajuste se completa no figurino de cangaceiro, que remonta uma herança e um imaginário exótico em torno do Nordeste.



Figura 48 - Damião confronta São Paulo

A viagem de Damião propicia uma construção da cidade até então inédita na novela. “Testa de ferro” do coronelismo e, portanto, braço forte de um sistema que luta para perpetuar costumes vinculados à organização agrária, patriarcal e cordial, o personagem é confrontado justamente pelo extremo oposto do que representa. A narrativa, entretanto, se compadece com o desajuste de Damião e, ao alinhar-se ao ponto de vista do jagunço, reitera o elogio nostálgico da novela ao campo. Para *Renascer*, a cidade é o lugar das informações excessivas, da falência da esfera pública e das relações maquinais; não é um acaso que os personagens se transferem ao campo a partir daí.

Nesse discurso saudosista reiterado entre as cenas, um único plano se configura como contraditório: Damião encara um grafite em que Adolf Hitler usa um chapéu de cangaceiro. Sob a figura, os dizeres “neo-cretino é isso aí”. A associação entre a personificação máxima do Nazismo e o chapéu, item da cultura popular, formula a crítica: na modernidade, o poder, a intransigência e a opressão podem se disfarçar sob o invólucro do popular (tema também presente em *O Homem que virou suco*). Trata-se de uma crítica velada no campo simbólico, que cabe bem ao universo da novela, mas, sobretudo, à própria televisão.



Figura 49 – “Neo-cretino é isto aí”: opressão e cultura popular

5.5. Teca, Inácia e a casa do Bumba

A cena em que Teca reencontra a antiga casa de Maria Santa, Venâncio Pai-Boi e Quitéria aprofunda a trama em direção às questões ligadas à espiritualidade. A temática já se arraigava pela novela, sobretudo nas cenas em que o espírito de Maria Santa volta para visitar José Inocêncio nas noites em que ele adormece na sala diante da imagem de Nossa Senhora Aparecida, mas também por meio dos amuletos do coronel (o Jequitibá-Rei e o cramunhão) e da clarividência de Inácia. *Renascer*, na verdade, representa bem um sincretismo de elementos religiosos típicos da modernidade no Brasil (CARVALHO in SCHELLING, 2000, p. 18)¹¹². Exemplo contundente, é quando, no capítulo 4, José Inocêncio insiste em colocar seu “diabinho” no altar junto à santa, intuito que encontra a resistência de Inácia e Maria Santa.

A casa que onde Maria Santa vivera antes de se casar não havia voltado à trama até então. Retorna num enquadramento semelhante ao apresentado no primeiro capítulo, desta vez com Teca e Pitoco – emoldurados por uma janela – espiando dentro da casa. Um zoom out antecipa a saída da dupla e, ao abrir o enquadramento, revela que espionava a cena por outra janela paralela – não uma janela qualquer, mas a janelinha de Maria Santa, aquela antes a enclausurava ao passo que também propiciava um ínfimo vislumbre do mundo.

A câmera então paira em torno da casa para reencontrar Teca, Pitoco e Neno do lado externo. Pitoco lembra que Teca decidiu ter seu bebê ali. Ela, então, toma coragem e segue para

¹¹² Tradução do autor.

dentro da casa, enquanto a trilha sonora de suspense, em instrumentos de percussão, dá lugar aos acordes agudos de um órgão, que passam a compor a atmosfera de lugar assombrado. A câmera, novamente, vaga até à janelinha de Maria Santa para observar o restante da ação.

A fusão do plano médio para o close de Teca leva a câmera para dentro da casa; o recurso de montagem é suavizado pelo redimensionamento do corpo e pela denominada “regra dos 30 graus”, que, ao realocar a câmera mais à esquerda, propõe uma mudança de angulação ao olhar igual ou superior a 30 graus. Ao propiciar novas informações imagéticas ao espectador, a “regra” dilui a possibilidade de estranhamento ao recurso da montagem.

A trilha sonora cessa e na banda sonora permanecem apenas os ruídos bucólicos. De perfil, com o rosto apoiado (e sombreado) no batente da porta, Teca tem os cabelos iluminados por uma luz brilhante e amarelada que prenuncia a atmosfera idílica prestes a dominar a cena. Ela, então, vira vagarosamente o rosto em direção à luz, e o movimento do corpo ativa uma também morosa panorâmica, além da trilha sonora instrumental associada à Maria Santa (a canção “Lindeza”, de Caetano Veloso). Após percorrer uma longa parede sombreada – que parece servir como limiar entre as duas dimensões –, a câmera encontra os antigos pertences e, por fim, a própria Maria Santa, que, enevoadada por um dossel, segura a imagem de Nossa Senhora. O diálogo entre Teca e Maria Santa se dá nesse incomum plano e contra-plano entre real e espiritual: Teca com a luz dura estourada sobre a face, Maria Santa sob a luz mais difusa, encoberta pelo véu. Maria Santa pergunta o porquê de a menina parecer apavorada; Teca sorri admirada, dilatando a troca de olhares. Depois sai realmente apavorada.

A saída abrupta de Teca incentiva Pitoco a investigar a casa. A mudança de *beat* faz com que a cena mude de tom: volta a trilha sonora assombrada, enquanto a câmera, agora, paira rente ao forro da casa e salta entre as divisórias dos cômodos, alternando-se entre a presença de Pitoco na sala e a sombra propagada por ele no quarto. A imagem reestabelece as distintas dimensões entre corpo e espírito, desta vez de maneira metafórica.

A experiência sensitiva de Teca chega aos ouvidos de sua confidente, Inácia, e no capítulo 122, a cozinheira resolve visitar a casa. Cúmplices, câmera e personagem se apegam ao circundar o imóvel antes de o adentrarem. Inácia, então, empurra a porta, que range enquanto a sombra da cozinheira é projetada sobre o piso de madeira (a sombra mais uma vez estilizada pela dimensão simbólica da *mise en scène*). A trilha fantasmagórica aparece e Inácia vai, cômodo a cômodo, penetrando o ambiente, que contrasta a claridade estourada das frestas e a escuridão interna.

O cerne da cena se estabelece quando Inácia chega ao cômodo em que Quitéria costurava. Enquadrada num close frontal, o movimento de abrir uma janela faz com que a cozinheira desvele um vulto ao fundo. O som da roca da máquina de costura antecipa a fala da

aparição: “Inácia, eu *tava* lhe esperando”. Num monólogo mental, Inácia, arrependida, se pergunta o que faz ali. A câmera, então, faz um tilt sobre o fantasma de Quitéria, que, mergulhada na sombra, responde ao questionamento da outra: “por causa que eu tava lhe esperando”. O diálogo em plano e contra-plano se dá com Quitéria colocada sempre como um vulto austero, composto em contra-plongée no contraluz da janela. Sem negar a linha fotográfica da novela, a aura sinistra em torno da aparição é construída pela iluminação que empresta expedientes do gênero do horror, e, ainda que este não dê o tom da cena, a apropriação estilística se justifica pelo mau-agouro trazido pela fantasmagoria: o aviso de que hora da morte de José Inocêncio se aproxima, notícia que faz Inácia recuar ao cômodo vizinho para se lamentar.

A reintrodução de Inácia no espaço principal da cena planta outra pista importante ao desenvolvimento da trama: a informação de que um dos amigos de Teca (Neno ou Pitoco) é o filho reencarnado de Morena. Se antes, ao noticiar a morte, a aparição era um vulto tenebroso, agora, para falar desse renascimento, se põe de pé em frente a um dos faixos de luz solar que invadem o cômodo, tendo o rosto recortado em dois – metade banhado pela luz, metade mergulhado na sombra. É o momento em que a câmera mais se aproxima da assombração. Quitéria dá um último recado: “Cê diga a ela [Morena] que o que a barriga não segurou, que segure o coração. Ele ainda é filho dela. Reencarnado”.

A menção à reencarnação ativa na trilha sonora não-diegetica a cantoria do Bumba, ritual de renascimento segundo a cultura popular. É sob a crescente cantoria que a câmera recua, rompendo a cumplicidade com Inácia e abandonando-a dentro da casa. Quando porta e janela se fecham misteriosamente, a casa parece ganhar vida. A câmera, por fim, inicia um percurso que concretiza um dos momentos estilisticamente mais radicais de *Renacer*: os sucessivos giros em torno da casa, que se aceleram progressivamente com a canção. Enquanto a casa aparentemente assume o lugar do Bumba, a câmera aparente entrar numa espécie de transe ao ocupar todos os lugares da ciranda em torno da Casa-Boi. Acelerada na pós-produção, o giro praticamente dissolve o espaço em mera abstração e a “possessão” da câmera só é interrompida pela entrada do intervalo comercial.



Figura 50 – Teca no campo físico



Figura 51 – Maria Santa no contracampo metafísico, estilizado pelo voal

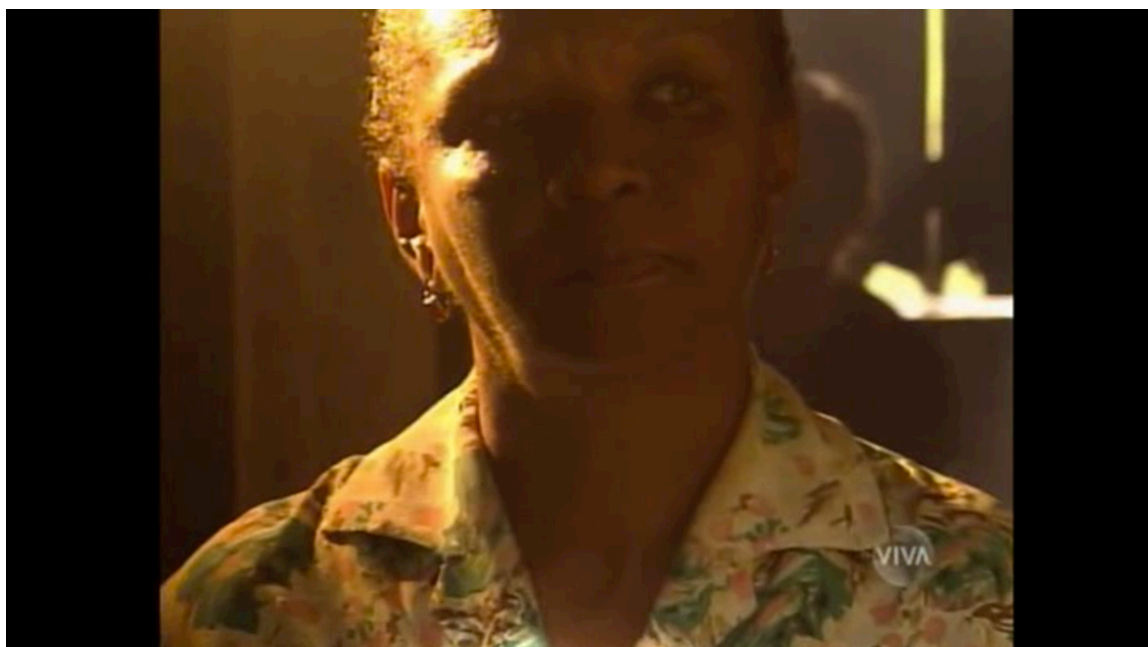


Figura 52 – O corpo de Inácia vela a aparição de Quitéria



Figura 53 – A difusão aérea e o contraste de tonalidade trabalham a condição fantasmagórica de Quitéria

5.6. Sonho da Paixão de Cristo

O sonho de padre Lívio é precedido por uma incursão que estabelece o local onde ele repousa, a casa de Jacutinga, e antecipa o caráter onírico da sequência. A cena inicia com o plano detalhe de um crucifixo na parede. A partir desse prop que antecipa simbolicamente o

tema da cena, o *zoom out* associado ao movimento de grua impulsiona um recuo que, vagarosamente, revela o sossego noturno da casa. Essa calma parece impregnar-se ao olhar da câmera, que vaga do segundo andar até o térreo, onde revela a procedência de um incômodo ruído presente na cena desde o início: trata-se do ranger da rede em que cochila Lívio.

A violência repentina de um vendaval e dos trovões “desperta” o padre, que, de pé, se depara com um vulto enevoadado por um véu. A luz de um raio revela a identidade do vulto: é Joana, novamente colocada como uma espécie de força natural. O balanço do véu explicita uma separação entre os corpos de Joana e Lívio; delimitação que é estilizada pelos clarões que rebatem na textura floral do tecido. A alternância entre a luz pontual dos trovões e o retorno à escuridão cria um ritmo visual, que concebe Joana cenicamente como um delírio de Lívio, uma aparição intocável que dispara por entre um labirinto de lençóis brancos pendurados no varal.



Figura 54 - Um relâmpago revela Joana por trás dos lençóis pendurados no varal

Lívio, então, passa a persegui-la. Para além de uma função denotativa, essas “paredes de lençóis” demarcam a silhueta sensual de Joana sombreada ou contraposta ao pano. Joana se deixa alcançar quando se desvela sob um dos lençóis que recolhe. É aí que surge o diálogo, e nele a confissão tanto da atração recíproca quanto do temor pelo “pecado”. A conversa é decupada de maneira clássica (campo e contracampo) e o pragmatismo dessa planificação atenua momentaneamente a natureza ilusória da cena.

Entretanto, o onirismo é retomado em seguida: quando Lívio toca a mão de Joana, a cena se bifurca, mantendo-se parte na casa de Jacutinga, enquanto a parte é realocada para um cenário visualmente sintético, que emula o entardecer no sertão. Prenuncia-se nesse segundo segmento o artificialismo explícito (COLLAÇO, 2013), que Luiz Fernando Carvalho usa como linguagem a partir de *Hoje é dia de Maria*, principalmente por meio da cenografia maneirista em que o ambiente externo sertanejo é reconstituído no espaço interno de um estúdio (recurso aplicado em toda a cenografia da minissérie de 2003). Em sua análise sobre *Capitu* (2008), Fernando Collaço (2013, p. 125) relaciona esse tipo de construção cênica baseada numa “aproximação teatral” a filmes como *O Anjo exterminador*, *O Baile* e *Dogville*. No caso de *Renascer*, o espaço da cena se constituirá numa arquitetura e iluminação que remetem mais à longa sequência do ballet em *Os Sapatinhos vermelhos* (1948), de Micahel Powell e Emeric Pressburger.

A troca de carinhos que se inicia na casa de Jacutinga se configura como um pecado, que extravasa (através da montagem paralela) para esse deserto delirante como uma jornada de castigo ao “crime” do celibatário. Desesperado, Lívio é perseguido pelo olhar condenatório da câmera; a ampla possibilidade de identificação para com esse olhar abre a hipótese de um olhar condenatório do público no campo simbólico.

A explicitação desse olhar aparentemente subjetivo que encurrala o personagem, mas não revela um enunciador diegético (articulando o olhar da câmera ao olhar ao espectador), promove uma construção poética e provocante sobre o tabu do celibato, que adquire peso nesse universo cordial. Lívio é perseguido pela câmera e, conseqüentemente, por quem a assiste. Se o ato de assistir consiste na dupla função de olhar e ajudar, como diz Metz (2003), e o personagem foge de quem o olha, é porque a câmera o julga juntamente com quem a auxilia, o público. Desta forma, a controvérsia da questão atinge o estilo, que coloca o espectador na pele de algoz; papel que se potencializa quando o castigo do padre tentado se desdobra na encenação da paixão de Cristo.

Anunciada desde o início da sequência através do crucifixo, a evocação ao cânone religioso retorna por intermédio de Joana, que ressalta a semelhança do padre com Cristo (algo reiterado por ela e por outros personagens ao longo da novela). A crucificação surge em definitivo quando Lívio toca os lábios de Joana com a mão, gesto que na dimensão do artificialismo explícito (narrativamente elaborado como um sonho dentro de outro sonho) é replicado pelo castigo em plano detalhe da mesma mão ao ser pregada. Na enunciação do desejo mútuo, a música instrumental introduz de maneira cortante o plano da coroa de espinhos, contraposta à aurora de um alaranjado ardente – um maneirismo do conceito fotográfico da novela. O símbolo cristão é confrontado pela câmera, que, ao atravessar o aro, conota a

coroação. A partir de então, o padre surge também é duplicado: aparece como Cristo pregado à cruz e aos pés dela, assistindo a própria crucificação.

A rendição ao beijo (na casa) transmuta a cena paralela da crucificação ao “inferno”. Lá, o padre rasga a própria camisa e se debate com o corpo colérico em volta de uma fogueira; os gestos tendendo a um exagero incomum na telenovela. Na dimensão da casa, os planos detalhes que mostram os encontros dos corpos também são banhados por uma luz avermelhada. Aos pés de si próprio crucificado, Lívio desfalece sobre o chão, seguido pelo que é martirizado. A entrada de Joana desperta momentaneamente o Lívio crucificado e a montagem funde o rosto dela, aos prantos, ao corpo dele, que novamente desmaia. Por sua vez, a câmera se põe rente ao corpo agonizante, agora fotografado sob uma quase total dessaturação que se contrapõe ao *background* vermelho enevoadado. Joana examina as chagas e retira os pregos um a um, beijando cada ferida. Por fim, após arrancar a coroa de espinhos, beija o peito de Lívio/Cristo e pressiona seu corpo junto ao dele. A música sacra silencia. Quando Joana avança para beijar a boca aparentemente morta, a música irrompe (mais potente, contrastada ao silêncio) junto ao vento que se abate contra os corpos mal iluminados e contra a câmera, que ao ser descompensada, inicia um giro vertical.

O corte abrupto dissipa a dupla ilusão: eram sonhos que se encadeavam, tanto a crucificação quando o encontro na casa de Jacutinga. Transtornados, Lívio e Joana acordam juntos: ele, na rede; ela, na cama, ao lado Tião, que tenta confortá-la. Mas a câmera logo se desvencilha dessa cena conjugal para reencontrar o crucifixo na parede. Não o mesmo do início; outro, que, no entanto, torna onipresente o símbolo que confronta moralmente os personagens ao longo dessa sequência, singular no tratamento estilístico e na duração, visto que ocupa um bloco inteiro do capítulo 156.

A presença do cristianismo em *Renascer* já foi apontada em outros momentos desta tese. A opção por equiparar o sofrimento do padre ao de Jesus Cristo revela um posicionamento dos autores diante deste *plot*, cuja cena deixa um valor de injustiça e, por isso, já prenuncia uma resolução ao casal, que termina junto após a morte de Tião. Essa condenação simbólica e injusta se acentua no olhar inquisidor da câmera, que distorce e dilacera os corpos (sobretudo o do padre, recortado em planos detalhes) intérpretes dessa Paixão de Cristo. A opção por encenar uma passagem externa dentro de um ambiente interno potencializa a dramatização ao contrastar os corpos ao artificialismo das cores nos *backgrounds*, além de acuá-los ainda mais, pois o próprio horizonte se impõe como um limite, uma parede, um ponto de fuga ilusório. Em seu estudo sobre a série *Subúrbia*, Milena Leite Paiva relata essa porosidade dada à direção de arte nos trabalhos de Luiz Fernando Carvalho, que, “realistas ou não, de traços teatrais ou cinematográficos [...] revelam um reconhecimento da força expressiva e conceitual do projeto

de arte, transcribando textos e discursos audiovisuais densos e coesos” (2015, p. 137). Nesta cena de *Renascer*, a cenografia teatral contrasta à predominância do realismo e antecipa muitos dos elementos do já citado “artificialismo explícito” (COLLAÇO, 2013), recorrente nos trabalhos de Luiz Fernando Carvalho de *Hoje é dia de Maria* (2005) em diante.



Figura 55 – O artificialismo explícito da cenografia na crucificação de Lívio

6. A morte e o maneirismo

Dentro deste estudo que objetiva analisar a representação das pulsações singulares que emanam dos corpos constituintes de *Renascer* (e entende-se como corpos personagens, cenários/objetos e câmera), as últimas palpitações são demandas obrigatórias, já que a morte é item intrínseco à temática da novela – é preciso cruzá-la para renascer. Nos momentos que se seguem, ela é estilizada de maneiras distintas, considerando as particularidades das trajetórias que se encerram, bem como a inserção e convívio desses personagens no universo da trama.

A morte está colocada (e não poderia ser diferente) desde o início de *Renascer*. Paira da tocaia inicial à peça do falso velório, engodo elaborado por José Inocêncio para tapear os inimigos. Concretiza-se nos desfechos de Belarmino e Maria Santa, figuras cujas mortes afetarão toda a trama. Decupada numa *mise en scène* econômica, a tocaia fatal contra Belarmino ecoará no assassinato de Teodoro (analisado adiante); já a morte de Maria Santa só é constatada

na manhã seguinte ao parto de João Pedro, quando Jacutinga e Inácia percebem o corpo sem vida ao não conseguirem despertá-lo. Com a supressão do instante da morte, a despedida de Maria Santa se apoia no sofrimento dos personagens, especialmente por meio do tempo dilatado que as interpretações de Fernando Montenegro e Leonardo Vieira conferem à cena. Desta forma, os enquadramentos e a montagem se resguardam na economia da decupagem multi-câmera, depositando a dramaticidade da cena sobre os atores e sobre a iluminação, que estoura no contorno dos corpos, dando um ar celestial ao quarto da “Santinha”.

É, porém, na segunda fase que a morte surge como uma potência estilística através do uso de lentes, movimentos de câmera e da experimentação na montagem, o que derruba a tese habitual (e verdadeira na maioria das vezes) de que só os primeiros capítulos das telenovelas têm um trabalho estilístico rebuscado. Os desfechos de padre Santo, José Venâncio, Tião, Teodoro e José Inocêncio testam as interações entre *mise en scène*, montagem e som, e, desta forma, repudiam a economia estilística vigente na televisão.

6.1. Padre Santo, morte plácida

A morte de Padre Santo é retratada como um encerramento natural: o personagem concluíra seu papel de mentor, responsável por apresentar ao jovem Padre Lívio as cercanias e o andamento daquele universo (consequentemente, apresentando-os também ao público). Essa morte é representada com uma placidez rara, que se estende da paisagem praiana à fluência do trabalho de câmera, e constitui um contraponto anormal se comparada aos demais desfechos traumáticos, analisados adiante.

A cena começa quando Lívio assume estar pronto para suas atribuições como padre; ele agradece os ensinamentos do mais velho, que descansa dentro de um jipe, estacionado entre as palmeiras à beira-mar. Distante, a câmera, posta numa grua, ascende junto ao movimento do veículo e explora a paisagem paradisíaca, que contrasta à rotina árdua e árida da labuta na fazenda. Uma fusão cria a elipse que reestabelece a câmera já defronte aos atores; corpos contrastados à imensidão da orla da praia, que vai sendo deixada ao fundo pelo jipe em movimento.

O último ensinamento de padre Santo suscita o corte do plano conjunto a um particular, que sublinha o conselho dado pelo veterano a Lívio: “não queira ser a palmatória do mundo, senão você vai ter que excomungar metade da humanidade. E na certa, a outra metade vai querer excomungar você”. A fala do padre é encadeada ao silêncio do mais jovem, que dirige. Lívio só deixa de encarar o caminho quando o mentor o chama novamente; a duração do plano, que apresenta essa mudança de direcionamento do olhar, prenuncia a importância das palavras que

virão. Padre Santo direciona a palma da mão para a câmera e declama sua última parábola: “Olhe. É uma mão. Não tem um dedo igual. Não tem um”.



Figura 56 – Plano detalhe sublinha o gesto que simboliza a metáfora de padre Santo

Contraposta à praia, essa palma ganha o destaque do plano detalhe. Em seguida, a mão de Lívio entra em quadro e, então, as mãos dos dois padres se equiparam, num plano com duração longa para os parâmetros televisivos. A dilatação ativa a trilha sonora, um instrumental de *Ave Maria*. Lívio promete a Padre Santo que resistirá a todas as tentações, mas o veterano não responde; o olhar de Padre Santo se perde na paisagem, fragmentando a cena em pontos de vista – as ondas do mar, o sol espelhado pela areia úmida, as palmeiras que vão sendo deixadas para trás.

A tagarelice de Lívio se estende até o momento em que ele solta a frase que, simbolicamente, antecipa sua trajetória e encerra a de padre Santo: “afinal, padre, esse povo sabe que a gente é feito de carne e osso”. As palavras de Lívio prenunciam a questão que, para ele, será conflituosa (o celibato), ao passo que promovem uma ironia dramática que rememora a condição mortal do corpo. Lembrado dessa mortalidade, Padre Santo dá um suspiro silencioso e se reclina sobre o banco. O corpo morto é velado pela a maré, que sobe lentamente. Quando Lívio percebe, para o carro, ação dramática que demarca também o término da trilha sonora não diegética. Permanece apenas o ruído do quebrar das ondas.

No close mais acentuado da cena – que destaca os olhos lacrimosos –, Lívio contraria seu primeiro movimento e confessa não se sentir pronto. Beija a mão de padre Santo, ação que,

novamente, marca a reintrodução da trilha, que retorna cantarolada. A oração acompanha parte do longo plano final, em que, com a bengala de Padre Santo em mãos, Lívio caminha em direção ao mar. Com a ponta da bengala, o jovem padre desenha uma cruz na areia, símbolo que só se concretiza como gesto, já que a marca se desfaz instantaneamente na umidade da areia movediça. O gesto de cravar a bengala na areia novamente estanca a trilha, mantendo novamente o ruído do mar e a imagem da maré, que avança na alvorada. Na mão, a câmera recua, como se procurasse uma distância respeitosa ao luto; distanciamento que transforma Lívio num corpo diminuto frente a imensidão do mar que se abre. Esse movimento de recuo, por fim, reenquadra o Jipe, e elabora a composição final da cena – o veículo na parte esquerda do quadro, Lívio, à direita, ajoelhado, e o entardecer praiano com cores melancólicas que pouco lembram o dia ensolarado do começo da cena.

A localização dessa morte à beira-mar evoca um imaginário que inicia em Euclides da Cunha e se concretiza no “mar inaugural” de Glauber Rocha (NAGIB, 2006, p. 28). Entretanto, ao contrário da promessa inalcançável que o mar representa em *Deus e o diabo na terra do sol*, em *Renascer*, o “sertão é o mar” (NAGIB, 2006, p. 51)¹¹³. Essa nova menção ao clássico do Cinema Novo é atravessada pelo próprio maneirismo da *mise en scène*, cuja nostalgia recupera não a cena *glauberiana*, já influenciada, mas a imagem primeira de *Os incompreendidos*. Se para Glauber o mar representa uma ideia social (NAGIB, 2006, p. 37), uma “massa viva, no vaivém das ondas” (XAVIER *apud* NAGIB, 2006, p. 35), o mar de *Renascer* se serve do de François Truffaut: um “mar monótono”, com “águas que morrem calmamente”, numa “placidez fria e geométrica” que destaca a figura do indivíduo (NAGIB, 2006, p. 34-37).

Como conta Nagib, essa imagem do encontro com o mar vai ser retrabalhada várias vezes pelo cinema brasileiro ao longo da década de 1990. É sintomático que este ressurgimento inicial se dê pela televisão; em 1993, ano de produção e exibição da novela, o cinema continuava estagnado após os anos Collor. Coube, assim, à novela retomar essa articulação entre mar e sertão, apontando já um valor semelhante ao que apareceria no cinema nacional pós-*Terra Estrangeira* (1995).

A calmaria da locação deserta (que também reverbera Truffaut) é importante na construção da brandura da morte de Padre Santo, singular perante a todas as outras na novela. Não há interesse em distorcer o espaço pela *mise en scène* ou montagem, mas em recuperar o símbolo e o imaginário em torno dele. A proeminência do estilo se dá através do som – a alternância entre a trilha e o som ambiente – e de enquadramentos-chaves, como o detalhe que

¹¹³ Lúcia Nagib aponta que “o sertão é o mar” no cinema que desponta na segunda metade da década de 1990, sob o otimismo da recuperação econômica a partir do plano Real. São filmes como *Dadá e Corisco*, *Baile Perfumado* e *Crede-mi*, em que “há uma curiosidade apaixonada pelas paisagens, as fisionomias, a língua portuguesa, os sotaques, os costumes, as crenças e outros aspectos do Brasil” (NAGIB, 2006, p. 50).

potencializa o toque das duas mãos (e que ilustra e metáfora dita por padre Santo) e o plano final, em que a câmera se subordina à dor do luto, observando-a de forma orgânica (a “humanidade” da câmera na mão ao invés da estabilidade do tripé) e respeitosa (a distância guardada).



Figura 57 – A locação e a distância da câmera constroem a morte plácida

6.2. José Venâncio: o som na hora da morte

A cena da morte do primogênito de José Inocência é montada alternadamente quase que por completo. Começa com a camionete de João Pedro rodando pelas estradas de terra nas proximidades da fazenda. O caçula de José Inocência dirige, enquanto o irmão mais velho, José Venâncio, conversa no banco do passageiro. A posição externa ao veículo e distante a qual a câmera se submete permite a visão dos contornos, mas não o detalhamento dos rostos; o diálogo é, assim, construído com proximidade e clareza que contradizem a posição do olhar e sem qualquer preocupação com a sincronia, pois as bocas dos atores são indistinguíveis nas composições.

Paralelamente à viagem dos irmãos, a câmera espreita uma construção vertical e austera, que abriga uma máquina de moagem em meio ao pasto. É ali que o perigo está à espera e tanto o risco quanto a imponente espacial são corroboradas pelo olhar circundante, que ora se distancia para revelar a imponente da arquitetura num *contra-plongée*, ora perscruta rente às colunas e paredes.

A atmosfera da cena é entrecortada pelo ruído maquinal proveniente da máquina na construção. O ritmo e a sonoridade violenta do motor interrompem a conversa dos irmãos, que retorna (desta vez dentro do carro) quando José Venâncio confessa que precisa dar um rumo a sua vida. O teor do diálogo cresce em importância e demanda o rosto dos atores, enquadrados agora num plano conjunto a partir da janela do motorista. A coexistência de José Venâncio e João Pedro nessa unidade espaço-temporal única marca o raro e último momento de sintonia entre os irmãos, que é acentuado pelo mais velho que, ao imitar o jeito do caçula, diz – “lá [na capital] a gente não ‘véve’; a gente vegeta”.

A menção à vida estagnada e aos projetos de mudança trazem a resposta irônica da montagem, que justapõe um rápido plano detalhe das balas de uma arma e o ruído do tilintar das munições. Pouco depois, a conversa é novamente interrompida pelo plano de seis projéteis enfileirados.

José Venâncio, então, passa a lembrar de quando, ainda na infância, ele e os outros irmãos Josés partiram para estudar na capital, deixando o renegado João Pedro para trás. O flashback é acompanhado pela voz over dos personagens. Termina de maneira abrupta, já que a memória é interrompida pela imagem das munições (que retorna com uma a menos) e pela virulência do ruído da arma sendo engatilhada.

A alternância entre o interior da camionete e as munições que desaparecem gradualmente – sempre pontuadas pelo engatilhar repetitivo –, é ritmicamente acentuada pela montagem. Os irmãos, agora enquadrados de frente, são também segregados em planos distintos. Na paisagem, a camionete cruza o quadro em foco no background, mas ao chegar à parcela esquerda da composição, desencadeia o *rack focus*¹¹⁴, que muda a distância focal para o primeiro plano e revela a última bala. Uma mão misteriosa invade o quadro e apanha a munição.

O ruído do motor se acentua; a câmera, numa grua rápida, avança entre a estrutura do maquinário e cruza um lenço dependurado que sacode ao vento como se se despedisse de um dos personagens. O reenquadramento ao fim do movimento, mostra mais uma vez a camionete pela estrada e situa a localização entre vítimas e algoz. O ruído de um novo engatilhar antecipa o corte.

O diálogo – novamente ouvido de perto e em descompasso com a câmera externa ao carro – traz José Venâncio, que justifica sua volta ao lar: “Pra cuidar de minhas roças, como é do gosto de painho. E de minha vida também”. A segunda menção à vida puxa a morte. O ruído do disparo ecoa assim que José Venâncio termina a frase.

¹¹⁴ “Mudança de foco do primeiro plano (*foreground*) para o *background*, ou vice-versa” (BUTLER, 2009, p. 490). Tradução do autor.

Os momentos de tensão se encadeiam em fragmentos rápidos: o pneu estourado e as mãos de João Pedro lutando para manter a direção se intercalam e mantêm em suspenso o destino dos dois. Mas a montagem fragmentada corta para o parabrisa estilhaçado, que ao se desfazer durante o plano, revela José Venâncio atingido no peito e desacordado.

A alternância da montagem se encerra quando a camionete para aos pés da moagem. Com o corpo entre os braços, João Pedro tira o irmão morto do carro. O motor persiste como ruído dramático que aumenta a tensão da cena. Uma aguaceira pinga próxima ao morto, acompanhada de um novo ruído acentuado. O corte desloca a câmera para atrás de uma cerca de arame farpado e a sobreposição desse *prop* sobre a ação simboliza a violência da cena.



Figura 58 – O arame farpado emoldura a ação e simboliza a violência contida na cena

Mise en scène e montagem organizam a tensão espaço-temporal, potencializada pela paisagem sonora, que constrói um incômodo progressivo, sobretudo quando João Pedro deixa o corpo do irmão no chão. Emoldurado entre as colunas do lugar e o arame da cerca, ele se distancia. A montagem leva a cena a um novo clímax dramático: o rosto desnortado de João Pedro se intercala aos detalhes das peças do maquinário (correias, correntes e outros elementos cinéticos e ruidosos) e ao rosto de José Venâncio, duplicado pelo reflexo na lama. Em um plano detalhe, uma alavanca é ativada por uma mão desconhecida, ação que causa diferentes efeitos à cena: dentro da diegese, faz com que recaia sobre o corpo morto uma enorme quantidade d'água, que estoura a luminosidade e dá ao entorno uma natureza etérea; já a camada extra-diegética potencializa o recorte dos planos, que se alternam abruptamente até que tal potência

retorne à diegese, disparando o berro desesperado de João Pedro. Pela primeira vez, a cena cede à trilha melodramática com violinos pontuados pela gravidade de um instrumento de percussão.

A violência dos *jump cuts* e o “caos” visual dado na velocidade da montagem tornam a morte de José Venâncio um solavanco narrativo em meio às dilatações de *Renascença*. A estilização da montagem, que pulveriza rapidamente os pontos de vista sobre a cena, remete ao desfecho de *Bonnie & Clyde* (1967), filme de Arthur Penn em que os protagonistas são também assassinados numa emboscada à beira da estrada. Já a potente correlação entre os cortes e a “saturação sonora”, construída basicamente em ruídos (o motor, o gatilho, as balas, a água), lembra a construção estilística do final de *Terra em Transe* (1967), que Ismail Xavier (2012) analisa a partir do discurso irônico da montagem vertical som-imagem. Na cena de *Renascença*, a inter-relação entre imagem e som não tem a complexidade da construção de *Terra em Transe* (nem estilística, nem discursiva), mas há alguns elementos do estilo em comum na estilização das mortes: a constância e o artificialismo sonoro, a potencialização dos ruídos, a montagem que se explicita na violência dos cortes e até mesmo alguns momentos de diálogos dessincronizados da imagem.

Essa nova assimilação de Glauber Rocha para por aí, até porque Paulo, personagem de Jardel Filho, é o extremo oposto do despolitizado José Venâncio. Após oscilar entre a apatia e a alienação, mas sempre na posição de filho beneficiário do coronelismo, José Venâncio se torna vítima desse sistema, justo no momento em que se dispôs a tomar parte de suas terras. Frágil, sua saída é uma expurgação daquele corpo/personagem cuja debilidade não se encaixa ao universo narrativo. No plano de encerramento, a câmera em *plongée* capta a desolação de João Pedro, que caminha sozinho entre as estradas bifurcadas regidas pelo coronelismo. Sobrevive o filho criado ali, elemento orgânico daquele espaço. O urbanoide de traço e físico delicados (como já trazido por Hamburger [1993]) é expulso como se fosse um corpo estranho, como se o cenário de homens fortes propusesse uma seleção natural.

6.3. Tião e as mortes injustas

A consciência da injustiça talvez seja o que permeia o retorno à traumática imagem de Vladimir Herzog¹¹⁵, representativa de um dos mais conhecidos casos de iniquidade na história recente do Brasil, e o fim de Tião Galinha. Cansado de chafurdar na lama atrás de caranguejos, Tião saiu em busca de melhores condições de vida, mas sua jornada enumerou episódios de

¹¹⁵ Na fotografia, Herzog aparece dependurado na cela em que era mantido após um suposto enforcamento. Questionou-se durante anos a veracidade desse suicídio, até que, em 2013, reconheceu-se em um novo atestado de óbito, a culpa do Estado na morte do jornalista da TV Cultura. Herzog não resistiu às sessões de tortura pelas quais havia passado.

abusos e violências, seja nas artimanhas que o cercaram para enganá-lo ou para calá-lo. Tião, cujo sonho, a princípio, era um “pedacinho de terra”, se torna Tião Galinha, pois acredita que irá “enricar” se seguir à risca a receita de um feitiço inventado por José Inocêncio; mesmo depois de descobrir que tudo não passava de zombaria, ele persiste na ideia (apesar da desilusão). Passa a ser chamado de Tião Sonhador, sem, todavia, ocupar uma posição ativa; enquadra-se na passividade do ressentimento, apontada por Kehl (2005). Apresentado à Bíblia – a qual lê com imensa dificuldade por conta da alfabetização precária –, transforma-se por último em Tião Pregador, mas ao pregar aos mais pobres como ele, incomoda pela primeira vez os coronéis. É, então, surrado pelos capangas de do conservador coronel Teodoro.

Tião vai se desprender do ressentimento e ter a epifania da possibilidade de um poder que emana do povo já no final de sua trajetória. Em seus últimos dias, assume uma posição de liderança quase que messiânica. Diz não se importar com as violências sofridas, pois agora sente que tem os demais trabalhadores junto a ele. Contudo, sua fragilidade nesse universo é novamente reiterada quando uma calúnia surge como peripécia derradeira em sua trajetória: a difamação (um falso testemunho de assassinato) recai sobre ele, mais uma vez por conta de sua situação de pobreza (SOUZA, 2004). Tião é preso e seu desfecho se delineia numa tragédia potencializada pelo estilo.

A derradeira violência contra Tião inicia quando ele é levado para a cela: mal é colocado no cubículo e leva um sonoro tapa, captado com a câmera rente ao rosto. O ator Osmar Prado lembra que sugeriu o tapa, pois acreditava que Tião tinha que passar por uma última humilhação que justificasse o suicídio – “não bata na cara de um homem digno que você mata ele”, disse o ator ao relembrar a cena no depoimento concedido ao programa *Grandes Atores* (2015).

Ainda nessa mesma lembrança, Prado conta que o figurante que interpretava o carcereiro se negou a dar o tapa, que, por isso, acabou partindo do *cameraman*. O ato é intensificado pelo som, pelo close em contra-*plongée* e pela duração do plano, que permanecesse em Tião. O personagem leva a mão ao rosto, como se tentasse conter o ardor deixado pela mão que o violentara. Física e moral, a dor de Tião impregna a decupagem: se a fotografia de Herzog é de uma frontalidade assertiva quase que jornalística, a morte de Tião, em vídeo, é cindida em planos que acentuam a dramaticidade através da luz, da angulação e da proximidade.

A opressão a Tião é simbolicamente restituída pela câmera a pino, que o enclausura entre as grades no teto. Em seguida, o rosto retorna antes da cela ser trancada. A câmera, então, avança em direção às grades a ao corpo encurvado de Tião, fragmentado pelas barras de ferro. O personagem diz suas últimas palavras – “é *muita* humilhação. Eu num vou aguentar. Num vou”. O corte realiza uma breve elipse e recoloca Tião já de costas para a câmera e sem camisa.

Rasga a peça de roupa, numa ação que é entrecortada em planos detalhes e potencializada pelo som do rasgar do pano, que enuncia o ato derradeiro do personagem.

Mais tarde, a câmera segue o Delegado de volta às celas através do corredor úmido e mal iluminado. O piso molhado, artifício recorrente para difundir a pouca luz em espaços escuros, contrasta a silhueta do personagem, que atrai a câmera até as grades. Os acordes retumbantes na trilha sonora pontuam a panorâmica, que constrói suspense espacial até a revelação do corpo de Tião enforcado e emoldurado pelas barras de ferro. Não bastasse a imagem para ativar a memória inevitável de Herzog, a linha de diálogo do carcereiro retorna à farsa criada entorno do caso histórico: “como é que nós vamos explicar isso, doutor? O sujeito morrer aqui, embaixo das nossas vistas”.



Figura 59 – A panorâmica revela o corpo de Tião dependurado e emoldurado entre as grades

A decupagem diversifica os pontos de vistas sobre o corpo morto, intercalando-os entre os contraplanos do Delegado: o plano médio sublinha a luz solar que arde sobre o torso do trabalhador morto; em contrapartida, o close mergulha uma parcela do rosto nas sombras, numa ironia dramática que respalda a não-identidade de Tião – ao longo da trama, ele foi Tião Galinha, Tião Sonhador, Tião Pregador, e terminou Tião Ninguém.

De dentro da cela, uma luz celestial, difusa entre o azul e o amarelo, recai sobre os rostos do Delegado e do carcereiro, como se emanasse daquele corpo pendurado, ordinário em vida, sacralizado na hora da morte. As derradeiras palavras de Tião em voz over – “a escritura sagrada é a escritura de terra?” – disparam a música sacra e as mais célebres reflexões ditas pelo personagem. Enquanto isso, no campo imagético, uma fusão contrapõe simultaneamente o

corpo de Tião e os garranchos de sua carta de suicídio. O mesmo recurso funde o olhar sem vida dessa representação ficcional do trabalhador às fotografias em preto e branco, retratando a fome e a miséria documentadas. O discurso de Tião denuncia a continuidade do massacre aos pobres: “ô, Joana, *ocê* me jogue pros caranguejos que aí eu viro comida pra nossos *fio*”.

O estarrecimento do Delegado representa a consecutiva ineficácia da esfera pública diante a Tião, representação ficcional que concatena a pobreza no Brasil. Na trama, ele é o acometimento máximo da falência da esfera pública, que falha por dar manutenção aos abismos sociais, por não prover condições de vida dignas, por relegar a vida nesses quinhões de terra ao mandonismo do coronelismo, e por abster-se ao papel de supervisionar todo esse sistema. Fora do alcance da alçada pública, Tião viveu explorado e humilhado pelo coronelismo, mas também por muito tempo iludido pelos ludíbrios das relações cordiais. É o personagem que crê piamente na promessa de igualdade que se espera das democracias; promessa que, segundo Kehl (2005), não se concretiza, visto que as democracias apenas desnaturalizam a desigualdade. Nesse sentido, a presença de Tião é controversa, pois numa trama que propõe um elogio nostálgico à cordialidade, o catador de caranguejos, desamparado pelo poder público e massacrado pelo privado, denota como a representação do que há de pior nesse sistema de homens cordiais. O plano dele dependurado evoca a fotografia de Vladimir Herzog, ainda que sejam as imagens representem valores opostos: a passividade de Tião traça esse destino de entreguismo e desistência, enquanto a imagem de Herzog tornou-se um dos principais registros de resistência durante a ditadura militar.

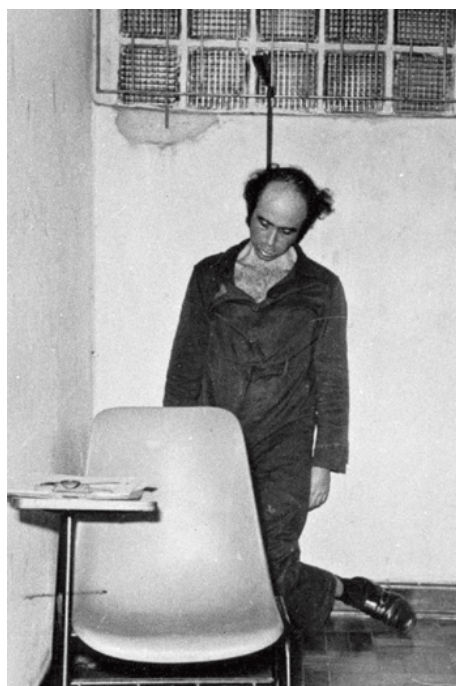


Figura 60 – Fotografia documental do corpo do jornalista Vladimir Herzog



Figura 61 – Plano detalhe do olhar de Tião se funde à montagem fotográfica retratando a miséria e a fome

6.4. Teodoro: morte e distorção

Gancho entre os capítulos 207 e 208, a morte de Teodoro dispara na reta final da novela o “quem matou”, artifício já apontado nos casos de *O Astro* e *Vale Tudo* e que tornou-se um recurso narrativo assíduo no gênero¹¹⁶. Silvio de Abreu potencializou esse recurso em *A Próxima Vítima* (1995), trama investigativa que girava em torno de um serial killer e seu misterioso Opala preto. A novela de Abreu propunha um maneirismo da própria televisão, uma vez que cada assassinato era um pastiche de outros “quem matou?”, artifício normalmente construído sob dois pontos de vista: um objetivo (a câmera-narradora onisciente) e outro subjetivo (a câmera assumindo o olhar do personagem homicida). A câmera subjetiva errática (representando a visão do assassino) e a quebra da quarta parede no momento em que a vítima dialoga com a câmera/algoz são alguns dos recursos estilísticos habituais na simulação do ponto de vista do criminoso oculto¹¹⁷.

¹¹⁶ Inaugurado por Janete Clair em *Véu de noiva*, o recurso é recorrente nas novelas de Gilberto Braga (além de *Vale Tudo*, apareceu, por exemplo, em *Força de um desejo*, *Celebridade*, *Paraíso Tropical* e *Babilônia*).

¹¹⁷ Em *A Próxima Vítima*, o personagem Cléber (Antônio Pitanga) é empurrado no fosso do elevador pelo *serial killer*. A cena começa com a subjetiva do assassino (com quem Cléber dialoga), para, em seguida, cortar para o olhar objetivo instalado dentro do fosso, que privilegia e espetaculariza a queda do corpo (mantendo, entretanto, uma distância segura para não denunciar a trucagem envolvendo um boneco, embora hoje isso se torne evidente com a possibilidade de revisão da cena). Nessa mesma dinâmica estruturaram-se cenas como as que marcaram os

Em *Renascer*, essa artimanha narrativa também mobilizou os últimos capítulos da trama, mas sem o impacto que esse tipo de arco causara ao público em outras ocasiões. Tanto que as revelações de que Zinho Jupará armara a emboscada para que Mariana assassinasse o coronel foram ao ar no penúltimo capítulo, resguardando o final para a resolução do conflito entre José Inocêncio e João Pedro. Na dimensão do estilo, mais importante do que essa cena das revelações é o momento da própria morte do vilão, que mesmo dominada por características estilísticas assíduas nesse tipo de cena, apresenta singularidades.

No assassinato de Teodoro, as visões se esfacelaram em três ao invés de se bifurcarem: o olhar da vítima – normalmente suprimido para manter o mistério em torno da identidade do assassino – aparece não para que haja a revelação do criminoso, mas para demarcar a subjetividade do corpo que sente suas últimas palpitações. Nesse sentido, a *mise en scène* ultrapassa qualidades denotativas e expressivas para atingir um caráter simbólico, atribuindo à câmera uma subjetividade da morte. A cena, que inicia com um solilóquio de Teodoro (que está a cavalo em meio aos pés de cacau), é cortada pela violência sonora do tiro, que justapõe o close da expressão transformada do coronel, seguido de seu ponto de vista durante a queda da montaria.



Figura 62 – O olhar da câmera é acoplado ao corpo de Teodoro após o tiro

assassinatos de Lineu Vasconcelos (*Celebridade*, 2003), Taís Grimaldi (*Paraíso Tropical*, 2007), Norma (*Insensato Coração*, 2011), Salomão Ayala (*O Astro*, 1978 e 2013) e Gibson (*A Regra do jogo*, 2015).

A partir de então, as imagens se distorcem através da lente grande angular, que deforma principalmente as bordas do quadro. A subjetividade da câmera não se atém à altura dos olhos do personagem, mas se acopla ao próprio corpo em agonia, propiciando, assim, planos cujo olhar parece partir do torso do personagem. Quando a última bala penetra o abdômen de Teodoro, a câmera, que se encontra rente à região alvejada, aparas aos respingos de sangue, manchando consequentemente o olhar.

Ao distorcer os limites do quadro, a grande angular se alia ao ambiente cerrado do plantio de cacau e dissimula qualquer vislumbre de continuidade espacial. Ao contrário do que ocorria na conversa entre Tião e Lívio, em que o horizonte sempre visível reiterava a vastidão daquelas terras, aqui o espaço e a câmera emulam uma claustrofobia que restringe Teodoro à quantia de terra imediatamente abaixo do corpo. A lente, portanto, limita ainda mais o espaço e enclausura vítima e algoz, que, por sua vez, desponta num duplo “presença-ausência”; presença por conta da visão subjetiva do assassino, que enquadra a trajetória entre o longo cano da espingarda e o coronel, sob mira fixa. Com a construção estilística demarcando o inequívoco destino de Teodoro, cabe à cena captar as últimas arfadas do corpo do personagem.



Figura 63 – Subjetiva do atirador: grande angular distorce o espaço encurrala o personagem

É, então, que surge uma deformação primordial, que evoca o princípio do maneirismo na pintura. No plano, a distorção opera para além da alteração espacial ao deformar o nariz adunco do ator e ressaltar-lhe as cavidades da face. Esse enquadramento do rosto sob a lente convexa retoma uma das pinturas primordiais do maneirismo, mas em *Auto-retrato diante do espelho convexo*, de Francesco Mazzola, é a mão, e não o nariz, que se torna “demasiadamente

grande e anatomicamente insólita” (HOCKE, 1974, p. 15). Do quadro à tinta ao quadro eletrônico, há uma continuidade pictórica que busca “o extravagante, o singular, o exótico e tudo quanto se dissimula para além e no seio da realidade física ‘natural’” (HOCKE, 1974, p. 17). Entre a mão inchada e a janela descompensada, o nariz aquilino e as raízes torcidas, conserva-se o “movimento convulsivo” e “vertiginoso” (HOCKE, 1974, p. 15) de um maneirismo puro, inaugural.

Ainda sobre esse rosto do ator, a luz colabora ao conferir certa morbidez à pele. O comum esforço pela adequação das características físicas a um determinado padrão de beleza do *star system* Global é subvertido em prol da cena. Para isso, trabalham em conjunto a maquiagem, a luz e a lente. Se as peculiaridades e imperfeições do rosto são geralmente contornadas em prol de um padrão mínimo de beleza aceitável, aqui se tornam grotescas a ponto de contrariarem a “estética” da telenovela. *Background* imediato ao rosto, a terra agrega certa ironia à composição, já que é o principal motivo de conflitos ao longo da trama. Na dimensão do plano, o gerador de rivalidades que permeiam a saga se articula ao rosto como cabeceira, que descansará o corpo em vias de perecer. Ao contrário da carne injustiçada de Tião, que mesmo na violência do enforcamento, era banhada de uma luz divina (e disparava uma trilha sonora igual), o corpo de Teodoro, o coronel abusivo e truculento, é estilizado em seus últimos espasmos. O estilo se articula à narrativa no discurso duplo: morre grotesca uma vida abjeta.



Figura 64 – Grande angular distorce e dramatiza o rosto ao potencializar o nariz adunco do ator

6.5. José Inocência: a morte como renascimento

No que concerne ao estilo, a cena que marca a morte do protagonista José Inocência diante de João Pedro, reconciliado com o pai, não tem o impacto da sequência que traz seu presságio terminante. Ocorre quando, após uma prosa com Norberto, José Inocência deixa a vila movimentando a própria cadeira-de-rodas. É nessa saída que o coronel cruza com um grupo mambembe que se aproxima; a vista do nome “Renascer” pintado na carrocinha adornada pelo crânio de um boi introduz o mal presságio, que é sublinhado pelo close e pela alternância da trilha que vai de uma leveza cotidiana ao peso enigmático. Mas Inocência segue seu caminho, enquanto Norberto se reúne à criançada para a vista do show que se anuncia: o palco da carroça se abre e a câmera parte num sobrevoo até uma janela lateral – “Respeitável público da cidade de Rio do Braço...”.

O show começa e um mágico diz “eis o mundo!” para logo em seguida apresentar a miniatura de um globo. Fala e gesto avançam o caráter metalinguístico da cena, que a partir daí, irá sumarizar “o mundo” mostrado nos 216 capítulos da novela. A pequena representação do mundo de *Renascer* cabe, portanto, na palma da mão do ilusionista, que brinca com a esfera enquanto dá continuidade ao discurso pontualmente entrecortado por imagens passadas da trama. “Eis o mundo”, ele reitera. “Meus amigos, é aqui onde se dará a luta feroz entre o frio (plano detalhe de um caranguejo a se arrastar na lama) e o quente (pés descalços sobre o cacau e sob a ardência do sol), o áspero (Mariana ensandecida com o vestido de noiva preto) e o macio (Sandra de noiva rumo ao altar), entre o chamejante (os torsos do corpos compulsivos de Lívio e Joana) e o aéreo (o olhar de Tião, sonhador)... Respeitável público, a grande companhia de entretenimentos ‘Renascer’ tem o augusto prazer de apresentar o seu breve e singelo entremeio intitulado A Peleja da Vida (facão de José Inocência sendo cravado na terra) Contra a Morte (José Inocência a caminho de casa, visivelmente cansado)”.

A imagem de José Inocência, lamentando-se por ter pego um atalho esburacado, é acompanhada pela gravidade retumbante de um tambor. Enquanto isso, no espetáculo, o mágico anuncia o número da vida, representada por uma cigana graciosa que arremessa e alterna três pinos de malabares num plano ininterrupto. Em contraponto, a morte surge sapateando, partida pela montagem que alterna a virulência dos passos sobre as tábuas e a máscara de caveira que vela quase que completamente o rosto feminino que há por baixo. A presença da morte se encadeia aos planos detalhes da cadeira-de-rodas de José Inocência, que atola entre as trilhas.



Figura 65 – Os malabares da vida...

Então se iniciam os malabares da morte, transpondo a música antes alegre para a trilha recorrente nos momentos de perigos e tocaias. A montagem encurrala José Inocêncio entre os planos das duas mulheres – vida e morte –, que se digladiam num espetáculo. A graça da representante da vida se esvai gradualmente diante da austeridade da morte, que impõe sua presença macabra ao avançar em direção à câmera. A vida encara a morte, que, por sua vez, olha o olho da câmera e passa a língua entre os dentes cadavéricos da máscara, gesticulando seu apetite por engolir a outra. A mulher que encarna a vida, então, se atrapalha ao passar os malabares em torno da perna e cai; o *raccord* liga a queda dela e a de Jose Inocêncio, que tomba em meio ao pasto. Soberana, a morte levanta os malabares e pontua seu triunfo num gesto grandiloquente. O rosto de José Inocêncio desponta entre o aro da roda da cadeira. Ainda que em espaços distintos, a morte zomba e arregala os olhos em direção ao canto inferior esquerdo do quadro, como se visse o coronel caído diante de si no contracampo.



Figura 66 – ... e os malabares da morte

A sequência é interrompida pelo primeiro intervalo comercial da novela. “Só falta chover”, diz José Inocência enquanto tenta voltar à cadeira. As coincidências do melodrama rearranjam o destino e um raio corta o céu de imediato. Em seguida, a representação da morte surge com um balde d’água em mão. O *raccord*, mais uma vez, comunica as ações simbólicas da alegoria com as intempéries que se abatem ao coronel: a água despejada de um balde na encenação alegórica “abastece” a chuva que cai sobre o rosto de José Inocência, respeitando o *raccord* de direção. Em uma trama que reelabora o confronto trágico entre homem e natureza (típico do western) emprestando códigos de melodrama (onipresentes na telenovela), é sintomático que a derrocada do protagonista aconteça não pelas mãos de seus antagonistas, mas pelo próprio espaço natural com o qual ele estabeleceu um pacto, cuja vigência está prestes a vencer. Como Teodoro, José Inocência encontra seu fim rente à terra, mas diferente do rival, sem ser abatido por lâmina ou bala. O pacto firmado não abre espaço a terceiros e é pela terra onde fincara o facão que José Inocência se arrasta, até ser encontrado no dia seguinte quase sem vida.



Figura 67 – Em primeiro plano, a roda da cadeira gira e aprisiona José Inocêncio



Figura 68 – Expressões exageradas na representação da morte

IV. CONCLUSÃO

1. A TV na TV: a negociação entre narrativa e estilo por uma cordial-modernidade

No capítulo 157 de *Renascer*, José Bento (Tarcísio Filho) liga a televisão e resmunga em solilóquio: “painho não queria ter instalado essa antena. Se não tivesse instalado, a gente *tava* aqui, isolado do mundo”. Em plena região cacauzeira da Bahia, a tela do televisor mostra a abertura do programa *Manhattan Connection*, então transmitido pelo canal GNT (do grupo Globosat) diretamente de Nova York. A televisão é para José Bento uma ponte para o mundo e é sob essa mesma ideia de ponte que Ned Scott (William Reynolds) a coloca em *Tudo o que o céu permite* (1955); “uma ponte para a vida”. No clássico de Douglas Sirk, isso se explicita na fala do personagem à mãe viúva, que, recém-presenteada com o aparelho, ouve que verá na tela “drama, comédia... a vida desfilando a seu alcance”¹¹⁸.

Embora as falas estejam em obras e contextos bastante distintos, ambas se intersectam ao apresentarem a televisão como um portal que se abre no seio arquitetônico do espaço doméstico – a sala de estar (SOBRINHO, 2016). Na tela televisiva, a vida em lugares e tempos inalcançáveis, é reelaborada sob a promessa de que o aparelho encurtará as distâncias e reconstituirá o tempo. A ausência imagética do rádio é sanada, assim como a necessidade do deslocamento e da imersão na “caverna escura” do cinema. A televisão dispõe ao alcance doméstico um ritual mais simples e direto. Apropriou-se, portanto, das culturas de massa que a antecederam. Sua instauração dentro da conveniência do lar demonstrou sua potência enquanto dispositivo moderno, resultado de um alinhamento/aperfeiçoamento das experiências anteriores e do avanço tecnológico. Se o axioma de Marshal McLuhan (1971) diz que o meio é a mensagem, a televisão enquanto meio se aperfeiçoa para transmitir uma mensagem própria que se relaciona com a intimidade doméstica. Desta maneira, tornou-se um dos símbolos de modernidade mais contundentes do século XX, colocação que, no Brasil, supriu a necessidade do país num momento em que a imagem de modernidade era ansiada.

Falar sobre modernidade no Brasil significa tratar também de tradição. Isso porque a experiência de modernidade aqui experimentada – bastante distinta daquela vivida na Europa e nos Estados Unidos – não se desvencilha de heranças históricas baseadas numa sociedade rural. Assim, antes de adentrar a ideia de modernidade brasileira, é preciso delinear que tradição é essa impregnada até hoje nas relações culturais e sociais.

¹¹⁸ Na verdade, no filme de Sirk, a intenção do filho é tolher a vida amorosa dessa mãe, que, interpretada por Jane Wyman, acaba simbolicamente “aprisionada” quando refletida entre a moldura do televisor. Portanto, narrativa e estilo constroem e atribuem um simbolismo crítico ao aparelho, algo inexistente na cena de *Renascer*.

No Brasil, a ideia de tradição está vinculada à organização agrária proveniente dos períodos colonial e imperial. Como descrevem Rowe e Schelling (1991, p. 39), as relações sociais eram organizadas em torno desses latifúndios autossuficientes, “pertencentes a algumas poucas famílias poderosas e organizadas em torno de um patriarca, que governava esses domínios e seus dependentes como um senhor feudal”¹¹⁹. Embora mantivessem a estratificação social, essas relações constantemente pendiam à intimidade, acentuando, assim, o reinado do particular sobre o público; características determinantes na conceituação do “homem cordial” de Sergio Buarque de Holanda (2016).

Assim, a base desse sistema que celebra a família como “unidade produtiva” e “capital que desbrava o solo” (FREYRE, 2001, p. 81) consolidou-se fisicamente nas sedes das fazendas, nas casas-grandes. Construídas em alicerces profundos e paredes grossas e localizadas num ponto privilegiado das propriedades – “de onde com a vista o fazendeiro abarcava todo o organismo da vida rural” (FREYRE, 2001, p. 56) – as casas-grandes foram a representação física desse “imenso poderio feudal” (p. 50), que concatenava fortaleza, capela, escola, oficina, santa casa, harém, convento de moças, hospedaria e banco (p. 52), além do contraponto máximo às casas-grandes, as senzalas.

A abolição da escravatura e a transição para a República não revogaram as bases desse sistema. Nesse sentido, o sistema tipicamente republicando coronelismo (LEAL, 2012) desponta como um expoente precoce do entrelaçamento entre tradição e modernidade: surge num momento em que o Estado, e, conseqüentemente, a coisa pública, ganham força, iniciando uma sobreposição do privado; por outro lado, supre justamente a ineficiência do Estado de atingir localidades distantes de um Brasil profundo. Dessa forma, o Estado “terceirizou” o progresso e o controle dessas regiões às famílias latifundiárias, que abraçaram essa aliança numa tentativa de prorrogação de poder.

José de Souza Martins defende que a “modernidade é a realidade social e cultural produzida pela consciência da transição do novo e do presente” (in SCHELLING, 2000, p. 249)¹²⁰. Segundo Renato Ortiz, no caso brasileiro, isso se delineia como a aspiração pela “construção de uma nação que pudesse se afastar das tradições agrárias” (in SCHELLING, 2000, p. 140)¹²¹. A ideia de modernidade nos países do terceiro mundo – o Brasil incluso na dianteira –, entretanto, confundiu-se com a de nacionalismo (ORTIZ in SCHELLING, 2000, p. 143)¹²², e ao invés de contrapor passado e presente, rural e urbano, agrário e industrial, buscou minimizar e alinhar esses confrontos, criando um paradoxo que, para Martins (in SCHELLING,

¹¹⁹ Tradução do autor.

¹²⁰ Tradução do autor.

¹²¹ Tradução do autor.

¹²² Tradução do autor.

2000), é escancarado nos dizeres da própria bandeira: “‘Ordem e Progresso’. Conosco, o progresso tem sido subordinado ao primado da ordem, mesmo quando aparentamos ser convincentemente modernos” (p. 254)¹²³.

Esse nacionalismo, segundo Martins, é incongruente, pois enquanto celebra alguns traços da modernidade (a mídia de massa, por exemplo), resiste ao modo de vida dessa mesma modernidade. Resiste, sobretudo, à “pluralidade política e cultural da diferença” (p. 254)¹²⁴, pois a pluralidade pode gerar instabilidade social, uma vez que arrisca minar o imaginário de uma nação uníssona. A contradição é evidente: não há uma identidade nacional integrada se há pluralidade. A modernidade, então, é bem-vinda, desde que seus progressos respeitem a uma ordem primordial (a tradição) e desde que ajude a criar a impressão de uma unidade nacional (ainda que esta não seja real).

Nesse sentido, a modernidade no Brasil é autoritária (SCHELLING, 2000, p. 20)¹²⁵, pois ao passar pela utopia de uma identidade nacional (ORTIZ in SCHELLING, 2000, p. 143)¹²⁶, dá manutenção a práticas antigas e estende privilégios a uma minoria; ignora o fato de que só se consolida de maneira esparsa e pontual, avançando pouco “para as redes de relações sociais” (MARTINS in SCHELLING, 2000, p. 257)¹²⁷, sobretudo nas relações de classe, que mantém um “acentuado cunho colonial” (PRADO JR., 2015, loc. 66). Desta forma, permanece uma estrutura hierárquica impregnada por ranços patriarcais e cordiais, e que, ainda que faça concessões ao tempo, abastece um projeto “que não implica necessariamente na eliminação de tradições e memórias pré-modernas, mas surgiu através delas, transformando-as no processo” (ROWE, SCHELLING, 1991, p. 3)¹²⁸. Para Ruben George Oliven (in SCHELLING, 2000), a peculiaridade da sociedade brasileira está justamente nessa apropriação “de aspectos da modernidade que lhe interessam”, transformados “em algo adequado às suas próprias necessidades, em que o moderno interage com o tradicional, o racional com o emocional e o formal com o pessoal” (p. 70)¹²⁹. Nesse cenário, a cultura também tem se desenvolvido como uma “construção híbrida” (p. 70)¹³⁰ ao propor uma interlocução entre cultura de massa e cultura popular. Sob essa perspectiva de uma modernidade ilusória, Martins propõe uma metodologia contrária, que não mais reflita sobre o popular incorporado à modernidade, mas na maneira como “os signos da modernidade são incorporados pelo popular” (p. 256-257)¹³¹.

¹²³ Tradutor do autor.

¹²⁴ Tradução do autor.

¹²⁵ Tradução do autor.

¹²⁶ Tradução do autor.

¹²⁷ Tradução do autor.

¹²⁸ Tradução do autor.

¹²⁹ Tradução do autor.

¹³⁰ Tradução do autor.

¹³¹ Tradução do autor.

É fundamental discorrer sobre as delimitações do moderno e do popular, bem como sobre suas correlações no contexto nacional. Rowe e Schelling (1991, p. 2) descrevem que “a cultura popular na América Latina é fácil de identificar, mas problemática de definir”, mas a colocam como “a cultura das classes subalternas” (desde que não replique uma cultura da classe dominante) (p. 2)¹³², e citam como exemplos o carnaval, as crenças mágicas, as narrativas orais e a telenovela. Ortiz (in SCHELLING, 2000, p. 113) avança ao dizer alguns desses elementos da cultura popular – como o carnaval, o samba e o futebol – foram promovidos a símbolos da brasilidade. Contudo, embora a cultura de massa possa se apropriar de elementos da cultura popular, elas estão distantes de serem uma única coisa (ROWE; SCHELLING, 1991): se por um lado a indústria cultural empresta elementos do popular em prol do seu projeto de ideal nacional, por outro, a cultura popular é ainda uma forma de resistência (p. 44)¹³³; o Candomblé, por exemplo, nasceu como uma maneira dos negros “manterem as raízes africanas” e formarem “grupos solidários” num momento em que, pós abolição, se encontravam sob o “efeito desintegrador da urbanização” (p. 127)¹³⁴.

A presença da telenovela é de essencial importância nesse cenário, pois ela promove uma das mais contundentes negociações entre cultura popular e cultura de massa. Diretamente relacionada ao cinema e ao rádio (ROWE; SCHELLING, 1991, p. 7)¹³⁵, a cultura de massa ganhou escala industrial no Brasil a partir da década de 1950 com a chegada da televisão (ORTIZ in SCHELLING, 2000, p. 134)¹³⁶. Dentro desse escopo, a telenovela é um dos principais exemplos massivos a se apropriar de elementos populares; segundo os Mattelart, ela concatena o paradoxo de uma modernização que é atribuída a uma minoria enquanto uma maioria continua estagnada “num horizonte cada vez mais limitado social e financeiramente” (1989, p. 116).

Veículo que arquiteta e impulsiona uma imaginação coletiva nacional (SCHELLING, 2000, p. 25), a televisão tem sido o principal símbolo da modernidade brasileira; uma modernidade que se delineou mais pelas imagens eletrônicas “do que com a iluminação elétrica” e que “forneceu o capital cultural das classes médias” (ROWE; SCHELLING, 1991, p. 8)¹³⁷. Colocada no papel dubio de ser para alguns “o fim de qualquer cultura genuinamente popular” e para outros “a única forma de sobrevivência da cultura popular no fim do século XX” (ROWE; SCHELLING, 1991, p. 7)¹³⁸, a realidade é que a televisão tem promovido um

¹³² Tradução do autor.

¹³³ Tradução do autor.

¹³⁴ Tradução do autor.

¹³⁵ Tradução do autor.

¹³⁶ Tradução do autor.

¹³⁷ Tradução do autor.

¹³⁸ Tradução do autor.

agenciamento da cultura popular ao perseguir um projeto histórico de integração nacional; objetivo que se elaborou com mais veemência a partir da década de 1970, com a consolidação da TV Globo, cuja ascensão ocorreu justamente no sentido de atender a essa demanda da ditadura militar. A ideia de espelhar a nação – reflexo que na verdade é uma reconstrução – tem norteado a programação da Globo, principalmente a “grade-sanduíche”, que intercala telenovelas e telejornais no horário nobre da emissora. Assim, a Globo noticia do regional (o jornalismo local) ao nacional (o Jornal Nacional), e entre a suposta assertividade das notícias, insere um Brasil “novelizado”, que se desenrola das paisagens exóticas (as belezas do Brasil) às favelas (associadas aos problemas brasileiros), respeitando certa obrigatoriedade da telenovela – que vem desde *Beto Rockfeller* – de dialogar com a vida real do país.

Os contrastes brasileiros – sejam eles geográficos, culturais, sociais – passam, entretanto, pela normatização demandada por essa ideia de nação, que se contorce entre tradição e modernidade. Na maior emissora do país (e segunda maior do mundo), o imaginário nacional é reproduzido pelo já citado “padrão Globo de qualidade”, que alia alta tecnologia, produção especializada desenvolvida em escala industrial, um *star system* que reflete beleza e talento (de preferência com os dois valores agregados), além de certa assimilação das pluralidades (sotaques, costumes, culturas) dentro do eixo Rio-São Paulo. Essa padronização qualitativa – aqui limitada, pois a ideia de qualidade depende do contexto da valoração (FREIRE FILHO in BORGES; REIA-BAPTISTA, 2008, p. 98) – atende não só o interesse da emissora de alcançar um denominador comum na concepção de narrativas que despertem o interesse de um público variado, como proporciona a impressão de que um único Brasil é visto nas telas. Por sua vez, a unicidade dessa visão encontra respaldo na garantia de qualidade imagética e sonora, e que não só propulsiona uma imagem de Brasil, como retroalimenta uma imagem de prestígio da própria Globo (FREIRE FILHO in BORGES; REIA-BAPTISTA, 2008, p. 98).

A televisão provou ser a mídia ideal para esse sonho coletivo, pois um de seus prazeres está no compartilhamento dessas memórias coletivas com outros, uma vez que “não é recebida em silêncio ou num arrebatamento de total possessão” (ROWE, SCHELLING, 1991, p. 109)¹³⁹, como geralmente ocorre no cinema. Se em sua forma assertiva o jornalismo mostra a “realidade”, o caráter ficcional da telenovela instiga a imaginação supositiva (CARROLL in RAMOS, 2005), isto é, propicia uma ilusão sobre a qual o público é levado a conjecturar. É pertinente retomar a ideia de “grande fofoca”, que se alastra porque “reflete a situação brasileira” (AVANCINI *apud* MATTELART, 1989, p. 113) de maneira atrativa e clara nas imagens que leva ao ar.

¹³⁹ Tradução do autor.

A telenovela brasileira encontrou um equilíbrio que atende os paradoxos brasileiros, e para isso, também teve que balizar-se entre modernidade e tradição. Sua própria existência atrelada à televisão já é um item de modernidade; suas pautas, no entanto, oscilam entre conservadoras e progressistas. *Renascer* surge, nesse sentido, como um exemplo potente: no contexto histórico de uma crise política televisionada, cujo epicentro convulsionou em imagens relacionadas às grandes cidades (a corrupção presidencial simbolizada num automóvel Fiat Elba, a instabilidade das etiquetas dos supermercados, o movimento dos “caras pintadas”), a trama volta a buscar esse imaginário nacional sintetizado no sertão, deixando para trás inflação, poupanças confiscadas e o atropelo da vida urbana. Desta maneira, reconduziu o espectador a um Brasil profundo e cordial, regido pelas relações de intimidade e pelo tempo do cotidiano rural. Sob a descrença das instituições que representam uma modernidade, retornou sob uma perspectiva saudosista e elogiosa a mais tradicional das instituições – a família.

1.1. Coronelismo eletrônico

No que diz respeito à narrativa de *Renascer*, é, no mínimo, sugestiva essa assimilação da TV dentro de um espaço doméstico encabeçado por um coronel: passada a desconfiança inicial de José Inocêncio – o coronel de terras que pratica um coronelismo analógico –, há uma reveladora aceitação à mídia que é instrumento de um coronelismo eletrônico. O item de modernidade se harmoniza a esse lar das tradições porque reconhece-se nele uma forma de conservação de poder. Se não existe cidadania sem o acesso à informação (RAMOS *apud* SANTOS, 2006, p. 21), o coronel percebe na TV a elaboração de uma cidadania teleguiada, que promove uma conciliação com a modernidade, sem abrir mão de “práticas e valores remanescentes dos velhos tempos” (CARVALHO *apud* SANTOS, 2006, p. 13).

A telenovela se inclui como produto atuante no coronelismo eletrônico, cuja prática envolve as afiliadas, a cabeça-de-rede e o governo federal (SANTOS, 2006), responsável pela concessão do espaço. Santos data esse tipo de coronelismo como um sistema de poder pós ditadura. Esther Hamburger vai nesse mesmo sentido ao atribuir a maquinação desse cenário ao governo Sarney, que “no apagar das luzes de uma era [...] tornou-se o presidente que mais distribuiu concessões de rádio e televisão” (2015, loc. 408):

Na chamada Nova República, os deputados federais e senadores reivindicaram o poder de decisão, utilizando-o em benefício próprio. Com a descentralização do controle político, o sistema de concessão e controle das emissoras passou a ser distribuído entre os diversos patriarcas locais que dominam a política brasileira, principalmente nos estados do Norte e Nordeste (HAMBURGER, 2015, loc. 405).

A associação entre as afiliadas, pertencentes aos donos de um poder local e privado, e a cabeça-de-rede, garante às primeiras a oferta de programação e a economia de recursos, ao passo que gera um benefício mútuo, que retorna em audiência e no alinhamento entre máquina pública e radiodifusão (SANTOS, 2006, p. 18). Nesse sentido, a Globo funciona como uma engrenagem conciliadora, que liga poder público e privado. E se o coronelismo despontou como sistema na transição entre monarquia e república, o coronelismo eletrônico contextualizado à época de *Renascença*, aparece também no momento transitório de um retorno ainda inacabado à democracia. Na ocasião de acentuada crise nas esferas públicas, a Globo usou de sua posição nesse sistema para levar a novela ao ar e, por intermédio dela, “difundir a imagem protetora do coronel” (SANTOS, 2006, p. 21); elogio, aliás, tão explícito que foi ironizado pelo SBT numa publicidade impressa: “Chega de coronelismo no horário nobre. Programa Livre agora é às 20:30”. Ao realizar uma trama fascinada por coronéis, a Globo atacava também “um processo de convergência das comunicações globalizado” (SANTOS, 2006, p. 23), que, se concretizado, acarretaria na perda do valor de poder político da radiodifusão, colocando em risco o coronelismo eletrônico.

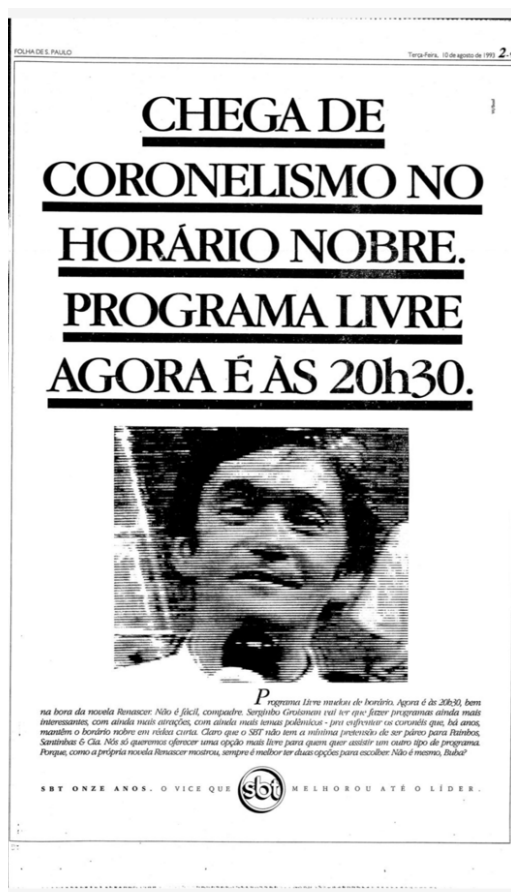


Figura 69 – Anúncio do SBT ironiza *Renascença*

Todavia, essa homenagem à figura do coronel só se consuma a partir da exibição de seus atos benéficos; assim, o retrato comunitário em torno dele atua em prol desse líder político, enquanto elabora a grande jogada de *Renascer* dentro do quadro do coronelismo eletrônico: a impressão de representatividade. Um país pouco aparente nas imagens eletrônicas desponta na tela; os brasileiros desse Brasil isolado e distante se veem na TV, sob a prótese simbólica (BETTETINI, 1986) de um *star system*, o que potencializa a importância dessa visibilidade rara. É certo que esses isolados – segregados por situações como a pobreza, inacessibilidade à educação ou mesmo à habitação em municípios rurais – não são o *target* da publicidade que sustenta a telenovela. Porém, essa retratação explícita evita o risco do surgimento de ressentidos eletrônicos, cuja atuação poderia ser mais ativa do que a do ressentido¹⁴⁰ real, deflagrando a uma possível mudança de canal.

1.2. Entre a narrativa e a *mise en scène*

O aparelho televisor chega à casa de José Inocêncio no capítulo 94, meio a contragosto do patriarca contador de causos, afinal, representante da narrativa oral e popular, ele desconfia do poder (e da concorrência) das narrativas eletrônicas. É nesse mesmo capítulo em que, às voltas com a instalação do aparelho (os pequenos problemas da modernidade), José Bento, José Inocêncio e o televisor compõem um plano curioso, que delineia bem o paradoxo dos dois mundos que se intersectam em *Renascer*. No plano, José Inocêncio, em primeiro plano da composição, ocupa a metade direita do quadro; seu corpo é emoldurado por suas terras, que aparecem no background da porta. Em contrapartida, o filho urbanoide, junto à TV, é diminuído na composição, tendo sua imagem (um reflexo) duplamente enclausurada pela moldura de um espelho e pelas arestas do televisor.

A dicotomia entre os mundos de *Renascer* está contida no plano. Homem de visão limitada (apesar de “doutor-advogado” que se diz graduado pela USP), José Bento é enclausurado e diminuído na composição junto ao aparelho-símbolo do universo que ele encampa. O pai, ao contrário, conhece o mundo para além das telas; surge, portanto, não como um reflexo confinado e impotente, como o filho, mas como presença predominante e frontal dentro da composição. A televisão – cujas arestas limitam o horizonte – é contraposta justamente pelo horizonte que se abre atrás de José Inocêncio. O símbolo que remete à urbe e à modernização é contraposto dentro do plano “a uma cultura pura e autêntica enraizada nas áreas rurais, que favorece a nostalgia” (ROWE, SCHELLING, 1991, p. 97). No caso, a

¹⁴⁰ Colocado aqui no sentido pensado por Kehl.

nostalgia por essa terra cordial, que tem em José Inocêncio a figura de anfitrião (literalmente, no caso do frame analisado).



Figura 70 – José Bento emoldurado pelo mundo; José Bento aprisionado pelas imagens

A ironia desse confronto é organizada pela *mise en scène* na camada simbólica. A crítica implícita é, entretanto, menos à televisão em si e mais a uma modernidade desordenada, representada pela conjunção entre o aparelho e o urbanoide boçal; mais adiante na trama, regulada dentro dessa casa-grande mestiça e cordial, a televisão se consolidará como uma das benesses da modernidade.

Esse tipo de conotação aparece em alguns outros momentos antes dessa “conversão”, como na cena de apresentação de Mariana (analisada adiante), ou no encontro romântico que José Augusto e Buba têm numa boate, no capítulo 79. A cena começa enquadrando um televisor fora do ar. Sem ter o que ver na tela, a câmera se desvencilha do aparelho para encontrar o casal, que dança romanticamente, corpos colocados. Terminado o diálogo, outro televisor – também fora do ar – surge em primeiro plano, enquanto a silhueta do casal – estilizada pelas luzes do ambiente – continua a dança ao fundo. Mais uma vez na dimensão simbólica, a *mise en scène* suscita a ideia de que as telas dos televisores diegéticos não reproduzem imagens suficientemente relevantes para eclipsar a potência daquele encontro romântico. Ou ainda, de que os televisores brasileiros não têm reproduzido imagens com a mesma potência que as de *Renascença*.

Ao falar sobre seu trabalho em *Velho Chico*, Luiz Fernando Carvalho afirma que “há um vazio na TV brasileira, uma ideia de que ficou brega se emocionar, falar de sentimentos”

(FOLHA DE SÃO PAULO, 2016). A julgar pela construção simbólica desta cena, essa crítica já germinava em *Renascer*. De certa forma, reverberava a crença do diretor (já colocadas em diversas entrevistas) de que a televisão e a teledramaturgia não exploram sua função social, seu potencial formador e sua capacidade estética. A ironia dramática da cena está em contrapor o encontro amoroso estilizado à ausência das imagens nos televisores cênicos. O discurso embutido é de que as imagens de *Renascer* não abrem possibilidade para a aparição das imagens televisivas mais simplórias, crença que se reflete no estilo e na representação que a televisão terá a partir de certo momento dentro da casa de José Inocência.



Figura 71 – TV fora do ar: a imagem de *Renascer* tem mais valor

Passada a rejeição primária de José Inocência, a televisão se instaura na casa tardiamente, considerando-se que a novela se passa nos anos 1990; um anacronismo ainda mais evidente quando se pensa que, em 1980, *Bye bye, Brasil* já abordava a popularização da televisão nas profundezas do país. Ela aparece como um instrumento de reunião familiar, mas, principalmente, como um dispositivo gerador de debates, o que contraria uma predição feita por José Augusto na ocasião da chegada do aparelho (“agora que acabou a prosa nessa casa”). Entre as discussões, a mais contundente acontece no capítulo 205, quando, diante do telejornal, a família discute a CPI do orçamento proposta em 1993. “Que moral teve esse Congresso para caçar o presidente?”, questiona José Inocência, ao que padre Lívio responde: “Não foi o congresso quem caçou o presidente, sr. José Inocência. Foi o povo!”. José Bento, entusiasmado, diz que “foi uma aula de democracia” e a conversa parte para as lembranças da ditadura: “Foram vinte anos de ‘cala a boca’”, lembra o padre.

O potencial de mobilizar debates e a presença do aparelho na rotina familiar se destacam na cena. Os personagens articulam-se num diálogo expositivo e pedagógico que concatena pontos de vistas possíveis sobre o tema; dessa forma, a sala de José Inocêncio emula um possível microcosmo do próprio país. O tema, no entanto, não tem qualquer correlação com o destino dos personagens, permanecendo na esfera informativa. Já no capítulo 134, o conteúdo televisivo afeta diretamente a trama: Teca descobre que Du, o verdadeiro pai de seu filho, fora vítima da chacina da Candelária. Assim, a novela agrega com mais veemência os acontecimentos do país, propondo a reverberação de um acontecimento real sobre o desdobramento da personagem. Paralelamente, resalta de novo a dicotomia entre urbano e rural: enquanto a cidade mata, a ex-menina de rua tem melhor destino nesse paraíso cordial.

Para além dos programas jornalísticos, a presença da televisão propiciou experimentações estilísticas e narrativas dentro da novela. No capítulo 106, José Inocêncio vê da sala da fazenda, imagens de São Paulo enquanto Damião assiste um *western* no televisor do apartamento Eliana; a televisão aproxima mundos distantes ao passo reelabora a dicotomia central da novela não de forma expositiva, mas na correlação entre os momentos de lazer dos personagens. Quatro capítulos adiante, uma conversa entre Teca, Neno e Pitoco é inteira pontuada pelas *cliques* de um sitcom que o trio assiste. A publicidade, inserida na diegese da trama, também abre espaço a experimentações: no capítulo 88, o retorno de um intervalo comercial insere imagens em preto & branco e com um batimento que remete ao de imagens de uma câmera super 8. Aos poucos, a cena se revela como um merchandising da marca de calçados Azaleia, com a personagem Kika estrelando o comercial.

Além dessa inserção estilística peculiar, a mesma marca – cujas ações foram recorrentes dentro da novela – encampou também um exemplo de merchandising bem integrado à narrativa: quando, no capítulo 34, a então menina de rua Teca vê a propaganda da Azaleia, comenta “bem que eu queria um desses pra mim”. O momento protagonizado por Teca não deixa de conter uma crítica velada – provavelmente não intencional – que ilustra a potente (e muitas vezes cruel) vitrine televisiva. Dentro de um modelo de concessões públicas distribuídas a grupos privados, a publicidade tem sustentado a televisão no Brasil – um país com disparidades sociais enormes – entranhando-se nas tramas. O star system de atores e atrizes, então, passa a estrelar campanhas dentro do mundo diegético. O contrassenso e a singularidade aqui estão no fato de que a “garota-propaganda” ilustra justamente um dos abismos sociais brasileiros.

Contudo, a publicidade mais inserida nos televisores de *Renascença* foi relacionada à própria Globo. Curiosamente, não referente à programação da TV Globo, mas ao conglomerado Globosat, grupo de canais a cabo lançado nos anos 1990. Ao adquirir os canais Globosat, o personagem José Augusto propagandeia: “são quatro canais diferentes. Tem um só de esportes,

um noticiário e um noticiário em inglês. Mas tem um aqui que é só de variedades. Você não vai conseguir sair de frente da TV”. No capítulo 128, um documentário exibido pelo canal GNT apresentou paisagens rurais em boa definição, colocando-se em consonância com o universo da novela. No capítulo 145, foi a vez de Buba introduzir mais um canal do grupo ao anunciar a exibição do filme *Alô, Dolly*, no Telecine.

A retratação da TV à cabo não contradiz esse contexto; pelo contrário, o rearticula sob a hipótese do avanço das mídias globalizadas. Em *Renascer*, a televisão diegética agencia aquilo que entende como o suprasumo dos benefícios modernos – ela própria. A própria Globo, então, vende uma idealização do cabo, que se desvincilharia da espetacularização do vulgar e do esvaziamento estilístico das imagens e sons simplórios. Ou seja, caso a globalização seja irrefreável, que ela venha, ao menos, pelos canais Globosat.

Assim, a televisão aparece em *Renascer* de formas antagônicas: os dois momentos analisados em que a *mise en scène* aparenta olhar o aparelho de forma crítica (ainda que de maneira simbólica e sutil) se contrapõem a uma idealização da televisão, mais pedagógica e social (respondendo, portanto, aos anseios de Carvalho), dentro desse microcosmo. A publicidade – marcador inquestionável de uma TV que pensa no público como consumidor – não desaparece, mas nesses átomos dramáticos em que a televisão surge, a grade de programação que se esboça aos personagens aparenta ser bem diferente da vista pela maioria dos brasileiros. Teca chega a mencionar “Tia Inácia vai adorar as novelas”, mas as imagens produzidas e exibidas pela Globo pouco aparecem em *Renascer*. A programação vista no televisor da novela parece repudiar a grade generalista e privilegiar a grade especializada da TV a cabo, ficando a cargo dos personagens a opção pela informação (jornais e documentários) ou pelo entretenimento fundamentado em filmes, *sitcoms* ou no canal de variedades que não a Globo.

Nesse contexto, a novela legitima o cabo como uma televisão de qualidade e idealiza um público com uma postura mais consciente e uma relação mais benéfica com a TV, tentando afastá-la de qualquer carga negativa. Mas, mais do que isso, submente esse ícone moderno às normas de uma instituição ancestral e, segundo a novela, mais forte: a família. Assim, quando o filho José Augusto pede para ver o jornal, José Inocêncio recobra sua hierarquia paterna e nega com a desculpa de que está tarde, regulamentando o uso do aparelho como se lidasse com uma criança. Quando Teca percebe que a televisão atrapalha a conversa com os amigos, desliga o aparelho para “botarem o papo em dia”.

A televisão desponta não como uma invasora da rotina familiar, mas como uma convidada, cujo usufruto, consciente e moderado, estimula o debate democrático (todos podem opinar e todas as opiniões são respeitadas) e o pensamento crítico. O contrassenso é que,

retratada pela narrativa como uma benesse moderna, ela se insere numa rotina pré-moderna, agrária, hierárquica e conservadora. Esvazia-se, assim, a desconfiança inicial que se tinha em torno da TV, numa operação um tanto quanto cínica, já que é operada pela própria televisão. Ao eliminar da narrativa qualquer discussão que possa acarretar-lhe dubiedade, a televisão surge unicamente como uma melhoria do mundo moderno, que se submete às tradições (ou seja, assimilando o processo brasileiro de modernidade).

1.3. Estilo, maneirismo e modernidade

Do trampolim do estilo às profundezas da narrativa, articula-se um discurso de negociações complexas, visto que a telenovela não compõe uma “indústria pedestre”, produzida para uma “classe subalterna e sem alternativas” (MONSIVÁIS *apud* ROWE; SCHELLING, 1991, p. 109). Pelo contrário, ela se constitui como uma produção que objetiva maximizar seu potencial de “catarse maciça e descarga emocional” na organização de uma compreensão da realidade para atingir um público amplo e de diferentes classes e conjugar “a impotência e a aspiração heroica de uma coletividade que não tem saídas públicas” (MONSIVÁIS *apud* MATTERLART, 1989, p. 19). No caso de *Renascer*, o estilo promove uma viagem que se pretende única a um universo íntimo e privado.

Como já dito, *Renascer* opera uma espécie de transplante da bem-sucedida experiência de *Pantanal* (1990), da Rede Manchete, para o padrão Globo. Contudo, se a narrativa repetiu o elogio a esse Brasil pré-moderno, o estilo da novela de 1993 era de uma complexidade paradoxal. Pois se é comum que a qualidade Globo se expresse na camada estilística, no caso de *Renascer*, a semelhança dos universos narrativos propiciava a comparação com a novela da Manchete e exacerbava que, embora ousada, a experiência da concorrente não se equiparava a da TV Globo, ao menos não no que dependia de um arsenal técnico e tecnológico. Assim, ao passo que a narrativa rememorava um Brasil pré-moderno – aqui tomado principalmente pelo traço cordial –, a Globo instrumentalizava o estilo de *Renascer* para exaltar sua modernidade frente as outras emissoras, sobretudo no poderio tecnológico (evidente na realização dos planos longos associados a movimentos de câmera complexos que demandavam a intensa utilização de maquinários) e na organização produtiva, que, neste caso, implicava em organizar uma rotina de trabalho desafiadora envolvendo uma maior quantidade de cenas externas e locações em dois estados (Rio de Janeiro e Bahia). Essa operação mantém característica brasileira de “uma modernidade que não necessariamente elimina as tradições pré-modernas e as memórias, mas que surgiu a partir delas, transformando-as em parte do processo” (ROWE, SCHELLING,

1991, p. 3)¹⁴¹. Já a busca por superar desafios auto impostos expõe os primeiros traços de uma característica maneirista, que se concretiza nas imagens e sons.

A singularidade estilística de *Renascer* não só reflete a modernidade da Globo¹⁴², como também revela que o padrão da empresa não é uma norma estática, mas sim um valor a ser constantemente posto à prova e superado pela própria emissora. Além de demonstrar a modernidade, o estilo de *Renascer* escancara o processo de modernização da emissora enquanto simultaneamente se debruça sobre um universo que nega muitos dos ícones de modernidade no país. Mais do que isso, a modernidade da técnica e da tecnologia permite que som, montagem e *mise en scène* retratem as relações desse “sertão cordial” a partir de um registro deslumbrado pelos corpos e pelas palpitações desse microcosmo patriarcal, íntimo e agrário, proporcionando ao olhar uma pulsação emotiva que oxigena a novela para além do pragmatismo televisivo industrial. Desta forma, o estilo vê nesse universo cordial uma oportunidade para se desvencilhar da frieza maquinal e da pasmeira visual que normalmente o afeta na telenovela. O avanço das máquinas e de seus manejos (as técnicas) permite que o olho eletrônico da câmera emule ser um olhar com corpo e coração. Um olhar da cordial-modernidade.

Esse olhar se encanta pelo cenário cordial a ponto de emular para si um suposto corpo, palpitante, curioso, errante; por outro lado, entrega-se ao maneirismo na ânsia por evidenciar o domínio técnico e tecnológico. Acrescenta-se à singularidade desse olhar “pessoal”, uma dissimulação da linha de produção televisiva sob uma máscara autoral, corroborada pela associação que há anos se faz da figura de Luiz Fernando Carvalho à posição de autor. O empréstimo de marcas autorais – ou que remetem a estilos autorais – reforça o maneirismo e sedimenta mais uma camada dessa dicotomia que regula o olhar, da mesma forma que esconde a novela enquanto produto industrial para vangloriar sua parcela artística, o que remete a um conceito de qualidade televisiva que está fundamentada na estética (FREIRE FILHO in BORGES; REIA-BAPTISTA, 2008).

Renascer reposiciona a ideia de TV de qualidade da Globo; a venda diegética de um conceito de qualidade só se efetua porque a novela eleva e exhibe esse valor e credibilidade. A camada estilística é a que mais negocia sobre esses paradoxos: ao pensar a linguagem televisiva, *Renascer* sublinha uma ideia de modernidade ligada aos avanços tecnológicos da realização audiovisual, associando-a a um estilo que se aproveita da nostalgia para ir ao maneirismo. Ao acentuar movimentos de câmera complicados, dilatações temporais, cortes abruptos e sons dessincronizados, o estilo de *Renascer* se contrapõe à normatividade das imagens e sons na

¹⁴¹ Tradução do autor.

¹⁴² Modernidade que se consolidou a partir dos investimentos tecnológicos realizados na ditadura militar, do acordo com o grupo Time Life e do *know-how* proveniente de emissoras desbravadoras, como Tupi e Excelsior.

telenovela. Mais do que isso, explicita o domínio de linguagem e o poder tecnológico que a emissora detém e representa. Reforça, portanto, a ideia de que o padrão Globo não é apenas uma normatividade, mas sinônimo de “vanguarda” e “qualidade estética”. Dentro dos limites da transparência, trata-se de um estilo metalinguístico, que reflete sobre os esgotamentos da telenovela.

De certa forma, não escapa do paradoxo basilar da novela: se a tecnologia se explicita no “como filmar”, o alvo do olhar permanece sendo o espaço da tradição e as relações entre os corpos que por ele circulam. Enquanto na linha de montagem comum de uma telenovela, os atores posam em marcações espaciais que os colocam a mercê das lentes, aqui, a tecnologia – câmeras mais leves, *travellings*, gruas, *steadicams* – inverte a equação, colocando a câmera em prol dos organismos e dos espaços. Se por um lado o estilo desafia (até certo ponto) a ordem produtiva da realização, por outro, se alinha a ordem reinante no universo diegético; uma ordem que se afasta das instituições e das tecnologias, para se aproximar daquilo que é íntimo, orgânico e cordial. Desta forma, o estilo de *Renascer* é tal qual José Inocêncio, uma encarnação da dicotomia entre tradição e modernidade. O trabalho de câmera é o que melhor ilustra essa tese: aparece graças aos trilhos e traquitanas, mas nega essa origem técnica e tecnológica ao dissimular o olhar eletrônico e emular o olhar de um corpo dotado de espírito e propenso a pulsações.

Portanto, a preconização do cordial jamais se ausenta da camada estilística; pelo contrário, se entrelaça à modernidade para dela usufruir. Ao saudar um Brasil longínquo e restrito, onde o Estado quase não chega (a não ser de forma “terceirizada” através do coronelismo) e onde a informação chega mediada pelo coronelismo eletrônico, a Globo aproveita o *timing* conveniente de uma ampla crise das esferas públicas para inserir no tema da novela um discurso de repúdio moderado à modernidade e às instituições complexas que a permeiam. Moderado porque nessa ode à vida mais simples, de convivências próximas e hierarquia patriarcal, um item moderno penetra esse microcosmo e nele se perpetua justamente por estabelecer-se como acessório e, conseqüentemente, não perturbar a ordem: a televisão, símbolo que melhor concatena a modernidade brasileira, é o único elemento que sobrevive bem ao invadir esse baluarte. Em *Renascer*, o progresso só frutifica quando se submete à tradição cordial e propicia benefícios ao seio familiar. Nesse sentido, o grande benefício que a novela proporciona se alinha às falas do personagem Sirkiano e de José Bento: o mundo abre suas dobras mais escondidas e a vida desfila ao alcance. Não uma vida qualquer, mas a vida de um paraíso perdido, propício de ser reencontrado em momentos de crise. Produção de uma máquina moderna, a novela é o transporte para essa viagem, mas não basta chegar ao destino, é preciso que a própria jornada se torne uma atração única, só possível quando propiciada pela Globo.

2. Considerações finais

Das cinzas de crises inéditas (da audiência, da recém-retomada democracia), renasceu a Vênus Platinada. É inevitável a analogia em torno desse conhecido apelido da TV Globo, atribuído por conta da transferência da sede carioca para um edifício residencial no Jardim Botânico¹⁴³: “transformado em escritórios da Globo e pintado de prata por Hans Donner, o prédio ganhou o apelido de Vênus Platinada” (OLIVEIRA SOBRINHO, 2011, p. 328). A citação a Hans Donner está longe de ser aleatória; cabeça por trás da modernização da identidade visual, a escolha do designer para a nova fachada prolongava o arrojo do logotipo criado em 1975, que, embora atualizado, se mantém até hoje: na correlação entre duas orbes prateadas, a esfera maior engloba o núcleo menor, circunscrevendo-o a um quadro que remete à tela televisiva.

A nova sede também assimilava essa transformação sentido à modernidade: o imóvel residencial se tornara escritório, a empresa familiar, grande corporação midiática. A cor platinada, atribuída a valores como inovação e modernidade, embrulhava o núcleo duro de uma emissora que crescera sob a sombra conservadora do regime militar. É preciso assinalar esta distinção: *sob a sombra e não como a sombra*, já que para garantir sua longevidade, a Globo se estabeleceu sob um regimento de negociações constantes, em que conservadorismo e progresso torceram-se ao longo da história da emissora. O jornalismo e a telenovela foram atores centrais desse malabarismo. Da logo ao edifício, resplandeceu essa ideia do duplo banhado em prata; a casa antiquada mascarada sob o design da modernidade.

Essa duplicidade reaparece na vinheta de abertura de *Renascer*, produzida em computação gráfica visualmente primária para o contexto atual, mas avançada para a época (opção que já recobra um valor de modernidade). Peça “contextualizadora do relato” (BALOGH, 2002, p. 71) e que auxilia na inteligibilidade do fluxo televisivo, a vinheta inicia com o plano de uma gota d’água, que corta o céu cor de fogo antes de atingir o solo poeirento e rachado. Nesse contato com a água, a terra se unifica. Dela brota um Jequitibá, cujo caule se abre para expor um arranha-céu espelhado (e platinado). Em seguida, o edifício se desmonta para revelar uma propriedade campestre, que, na continuidade desse ciclo, também desaparece uma rachadura no solo. Do abismo desse rompimento, emerge, por fim, uma vista aérea urbana; com ela, o caos das buzinas e da rotina da metrópole, que se só é interrompido quando a própria cidade se dobra ao meio, para transformar-se no logotipo da novela.

¹⁴³ Transferência feita por conta de um incêndio que atingiu a sede principal da emissora em 1976.

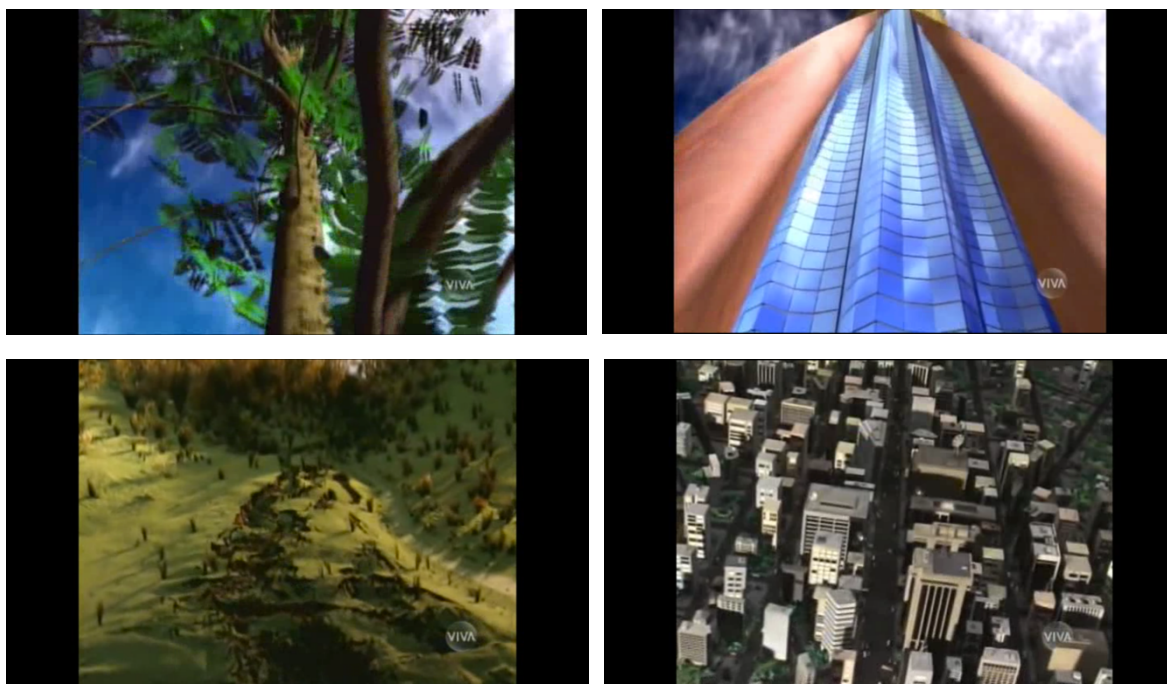


Figura 72 – Abertura de *Renascer*: ciclos do cordial à modernidade

O discurso da vinheta se constrói nessa interligação cíclica, em que os cenários irrompem ou se deterioram por conta da relação com a matéria-prima permanente das histórias de Benedito Ruy Barbosa: a terra (HAMBURGER, 2015; PEREIRA; ROCHA in ROCHA, 2016). É ela quem estabelece a ordem, quem transpassa as relações, quem desencadeia e opera a temática subsequente: o poder (SOUZA, 2004), este sim maleável às evoluções, desde que operadas sob a herança desse valor anterior e nuclear.

Renascer é também um trabalho nuclear. Primeiro por sua própria natureza televisiva enquanto novela das oito, que faz com que a maioria dos programas da emissora operem como satélites (ainda que nem todos a rodeiem com a mesma proximidade). Depois, por suas características próprias, que descortinam o núcleo para expor, abaixo da película prateada resplandecente, a pulsação de um coração cordial. Essa permanência cordial não inédita e é esperado que ela ecoe sobre o principal produto cultural brasileiro, da mesma maneira como é compreensível que a Globo tente mascarar as marcas mais questionáveis dessa cordialidade. Eugênio Bucci (1996), por exemplo, é perspicaz ao reconhecer esse traço na novela *Pátria minha*, que, para ele, era de uma “urbanidade cordial”, com um protagonista que voltava ao Rio de Janeiro como quem voltava à fazenda e a “uma nostalgia típica do campo se movendo dentro da cidade” (p. 82-83). Em *Renascer*, no entanto, o cordial não só se revela, como se reelabora a partir de uma nostalgia quase utópica.

No fluxo televisivo, *Renascença* agencia princípios conservadores e progressistas, que atravessam da condução narrativa-estilística à consumação de um desejo de conservação cordial. Aspiração que não se consumaria caso se manifestasse de maneira mais simples; era preciso completá-la na recondução ao espaço de origem do homem cordial. A bem-sucedida experiência da Manchete com *Pantanal* e a identificação de que o retorno à democracia ainda resvalava num clima de insegurança deram força a evocação de um paraíso perdido e protegido, desse “sertão-mar” (NAGIB, 2006). O coronelismo eletrônico (SANTOS, 2006) da mais poderosa emissora do país trabalhava, então, para criar uma identidade nacional que se estabilizaria no reencontro com regional, com aquilo que nega o global, o urbano, a modernidade em seus aspectos mais duros.

Essa tarefa coube ao núcleo narrativo, que, diariamente, criou esse Brasil da pura cordialidade, do coronelismo como um sistema seguro de sobrevivência e do coronel circunscrito ao “homem cordial-pai ideal”. Enxotava-se, assim, a truculência dos coronéis da ditadura para retomar o coronel como protetor local, mas que por meio da novela se estendia em “pai-herói nacional”; não um pai qualquer, mas um “painho”, íntimo, afetuoso, duro quando necessário, mas que garantiria o sustento e a permanência desse paraíso reencontrado. Ao enaltecer José Inocêncio como um pai do Brasil, a Globo celebrava a si própria; se havia errado no passado (na ditadura, no apoio à pátria), foi por zelo, por proteção aos filhos e à pátria.

A modernidade permanece, mas como um valor que precisa ser bem manejado; e o discurso adotado pela Globo é que ela sabe manejá-lo como nenhuma outra emissora. Nesse sentido, o estilo embrulha o conteúdo; se a esfera interna adquire as cores impregnadas num espaço do imaginário nacional – o sertão –, a esfera externa resplandece a técnica e a tecnologia que compõem as imagens e sons de *Renascença*, intrincados em gruas, *steadicams* e um valor de produção que se quer posicionar como inédito na televisão brasileira.

Nesse sentido, o maneirismo surge como elaboração estilística ideal. Se na História da arte ele desponta como uma necessidade de superação a partir da dificuldade, que produz a primeira centelha moderna diante da consciência de se ter chegado ao ápice Renascentista, no cinema encontra situação análoga ao partir de certa letargia do classicismo, para reelaborá-lo em imagens mais complexas. No início dos anos 1990, a telenovela incide em situação semelhante: o esgotamento de uma fórmula que compunha certo classicismo do gênero, foi duplamente rebatido – primeiro por uma contraproposta moderna como a de *Pantanal*; depois, pela assimilação dessa modernidade junto à norma, que resultou no maneirismo de *Renascença*.

Enquanto o maneirismo cinematográfico recuperava a imagem do cinema clássico para em seguida distorcê-la, o maneirismo televisivo vai nesse sentido da ampla assimilação, servindo-se de referenciais estilísticos distintos, sem ter uma preocupação rígida com uma

coerência interna (característica que se agrava ainda mais num produto extenso como a telenovela). Esse sentido se mantém em *Renascer*, pois embora seja possível a identificação de recorrências estilísticas, não há uma lógica na aplicação desses recursos do estilo ao longo da obra. Como constante, há, sim, uma planejada estratégia de rompimento do fluxo televisivo. No recorte de cenas analisado nesta tese, tal ruptura se efetiva por meio dessas elaborações maneiristas, que se dialogam com o conteúdo da cena, mas não encontram uma unicidade estilística justamente por servirem-se de um abundante manancial de imagens, tanto televisivas quanto cinematográficas.

Embora não haja uma homogeneidade na operação desse maneirismo, há, porém, ao menos dois objetivos claros na ideia de ruptura do fluxo: primeiro é que, uma vez concretizado esse rompimento, o maneirismo destaca o discurso cordial de *Renascer* em meio ao turbilhão audiovisual que compõe o fluxo televisivo. Isto é, o que *Renascer* tem a dizer e mostrar é distinto, singular e, provavelmente, mais importante do que tudo o que compõe as grades de programação (de outras emissoras e da própria Globo). A ruptura também recobra a ideia de televisão de qualidade defendida por Mulvey (2015), que acentua o segundo grande objetivo desse maneirismo: exibir o potencial do padrão Globo de qualidade, tanto tecnicamente quanto tecnologicamente. De certo modo, o conceito de maneirismo retoma sua acepção inicial, já que a superação dos desafios auto impostos recupera a ideia da dificuldade como forma de valorização. Nas palavras de Roberto Irineu Marinho, “a Globo não admite ser nada menos do que líder absoluta o tempo todo, em uma dominância total” (BORELLI; PRIOLLI, 2000, p. 93). Diante do público e das emissoras concorrentes, *Renascer* evidencia o moderno arsenal da Globo, sem abrir mão de se vangloriar. Para além da questão da audiência, exalta sua liderança na realização televisiva.

Em *Renascer*, a ideia de renascimento tem valor de continuidade, conservação. Preserva-se o imaginário construído sobre um determinado Brasil, assim como sobre a própria emissora, que, mesmo “ferida” (BORELLI; PRIOLLI; 2010), reafirma seus status perante (e adiante) às outras. Se por um lado o símbolo da Globo sintetiza as ideias de modernização da emissora sem fazer referências a signos locais (HAMBURGER, 2015, loc. 341), por outro, resguarda-se sob o arrojo da superfície cromada, um núcleo cordial; dissimulado em outras telenovelas, explícito e reverenciado em *Renascer*. Vislumbra-se, como em raras oportunidades, a conservação de um paradoxo: a modernidade superficial que serve ao encantamento nostálgico por um mundo de alma conservadora. *Renascer* se insere em meio ao fluxo das imagens eletrônicas para refletir sobre as paredes platinadas, essa modernidade paradoxal, porque é conservadora, enraizada numa tradição. *Renascer* explicita as negociações

e débitos da moderna Vênus Platina com a poeira remanescente – e impregnada – de um passado cordial.

FICHA TÉCNICA DE *RENASCER*¹⁴⁴

Autoria: Benedito Ruy Barbosa

Colaboração: Edmara Barbosa e Edilene Barbosa

Direção: Luiz Fernando Carvalho, Emílio di Biasi e Mauro Mendonça Filho

Direção-geral: Luiz Fernando Carvalho

Período de exibição: 08/03/1993 – 14/11/1993

Horário: 20h30

Nº de capítulos¹⁴⁵: 213

Elenco:

Adriana Esteves - Mariana
 Ana Lucia Torre - Quitéria (primeira fase)
 Antonio Fagundes - José Inocência
 Beth Erthal - Nena (primeira fase)
 Bertrand Duarte – Matador
 Cacá Carvalho - Venâncio (primeira fase)
 Cassiano Carneiro – Neno
 Cecil Thiré – Delegado Olavo
 Chica Xavier - Inácia
 Claudia Lira - Kika
 Cosme dos Santos - Zinho Jupará
 Cyria Coentro – Morena (primeira fase)
 Daniele Rodrigues – Juliete
 Eliane Giardini - Yolanda (Dona Patroa)
 Evandro Monteiro – Tarcísio
 Fernanda Montenegro - Jacutinga (primeira fase)
 Gésio Amadeu – Jupará (primeira fase)
 Gilberto Piquiri - Jagunço
 Herson Capri - Coronel Teodoro
 Íris Nascimento – Lurdinha
 Isabel Fillardis - Ritinha
 Jackson Antunes - Damião
 Jackson Costa - Padre Lívio
 João do Reino - Jagunço
 Jofre Soares - Padre Santo
 José Wilker - Belarmino (primeira fase)
 José de Abreu - Egberto
 Kadu Moliterno - Rafael
 Leandro Figueiredo - José Bento criança
 Leila Lopes - Professora Lu
 Leonardo Brício - Deocleciano (primeira fase)
 Leonardo Vieira - Zé Inocência (primeira fase)
 Luciana Braga - Sandra
 Luiz Carlos Arutin - Rachid
 Mara Carvalho - Aurora
 Marcelo Santos – Zinho criança
 Marcos – Jagunço
 Marco Ricca - José Augusto
 Marcos Palmeira - João Pedro

¹⁴⁴ Fonte: Memória Globo.

¹⁴⁵ Os 213 capítulos escritos transformaram-se em 216 capítulos na exibição.

Maria Luisa Mendonça - Buba
 Nelson Xavier - Norberto
 Oberdan Junior - Pitoco
 Osmar Prado - Tião Galinha
 Pablo Sobral – João Pedro (criança)
 Paloma Duarte - Teca
 Patrícia França - Maria Santa (primeira fase)
 Patrícia Pillar - Eliana
 Regina Dourado - Morena
 Rita Santanna - Flor
 Roberto Bomfim - Deocleciano
 Roberto Guarabira – Jagunço
 Solange Couto - Inácia (primeira fase)
 Syria Coentro - Morena (primeira fase)
 Tarcísio Filho - José Bento
 Taumaturgo Ferreira - José Venâncio
 Tereza Seiblitiz – Joana
 Toninho da Cruz – Zinho Jupará (criança)

Produtor executivo: Roberto Costa
 Assistentes de direção: Carlos Eduardo Araújo, Sonayra D'Avilla e Íris G. da Costa
 Coordenadores de produção: Carlos Galvani e Carla Mendonça
 Assistentes de produção: Penha Marques, Walter Borghi, Lucia Abreu e Gabriella Vannucci
 Auxiliares de produção: Mario Vaz Filho e Rodrigo Leão
 Produtores de arte: Ana Maria de Magalhães e Beto Leão
 Pesquisadores de arte: Jussara Xavier e Patrícia Cravo
 Continuístas: Virgínia Marinho, Lucia Fernanda dos Santos e Solange Silva
 Figurinista: Beth Filipecki
 Assistentes de figurino: Sonia Galo e Renaldo Machado
 Cenógrafos: Raul Travassos e Mário Monteiro
 Assistentes de cenografia: Mônica Welker, Kuo Tsun Te e Maurício Caldas
 Imagens de externa: J. Passos e André Luiz Fernandes
 Iluminador: Nilzo Fernandes
 Supervisão: Manoel Tiburcio
 UPP 2: Manoel Medeiros, Evandro Sardinha, João Domingues Azevedo e Moises de Oliveira
 UPP 10: Murilo S. Azavedo, Nilton Fernandes Filho, Jorge Luiz de Paula e Cláudio Marcelo Perez
 Gerador: Wanderley Soares
 UMI: Daniel José dos Santos, Afrânio Marinho Garcia e Sebastião de Oliveira Braga Filho
 Supervisão de operação de estúdio: Marcos Xerife
 Câmeras estúdio A: Luiz Carlos Silva Maidana, Ubiratan Dantas, Arlindo Nonato e Antônio Carlos Azevedo
 Câmeras estúdio B, C, D: Fabrigio Araújo Silva, Ricardo Lage, Evandison Pimentel e Walter do Espírito Santo
 Assistente de estúdio: Milton Canavezes e Marcos Vinícius
 Iluminadores: Jaci Botelho e Carlos Botelho
 Diretores de imagem: Nilton Valinho e Antônio Miziara
 Contra-regras de cena: Eduardo Rangel, Jorge Olímpio dos Santos, José Marques e Wilson da Silva Eva
 Contra-regras de rua: José Carlos Mendes, Julio César e Luiz Antônio
 Supervisor de maquiagem: Westerley Dornellas
 Maquiadores: Graça Torres, Cibele Fagundes, Aida Blanca e Neuma

Cabeleireiros: Janice Lopes, Laide Ferreira, Emílio, Mercedes Matos e Norma Medina

Editores: Ronaldo Ferreira e Alexandre Boury

Sonoplastia: Haroldo Barros

Produtor musical: André Sperling

Diretor musical: Mariozinho Rocha

Assessoria estética: João Câmara

Direção de produção: Ruy Mattos

Direção artística: Roberto Talma

REFERÊNCIAS:

BIBLIOGRÁFICAS:

ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Senac Rio, 2004.

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. **Telenovela, consumo e gênero**. Bauru: Edusc, 2003.

ALVES, Stefanie Hesse. **A vida como ela é: Nelson Rodrigues no palimpsesto televisivo**. 2012.

AMADO, Jorge. **Cacau**. São Paulo: Cia das Letras, 2010. Kindle ed.

_____, Jorge. **Terras do sem-fim**. São Paulo: Cia das Letras, 2008. Kindle ed.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

ANTENORE, Armando. Globo decide transmitir o último capítulo de "Renascer" só amanhã. **Folha de São Paulo**. São Paulo, p. 05-05. 12 nov. 1993.

ANTONIETTI, Andre Checchia. **Os modos de inserção e as relações dramático-narrativas da canção no cinema e na televisão brasileira no exemplo de Daniel Filho**. 2016. 1 recurso online (414 p.). Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

ANZUATEGUI, Sabina Reggiani. **O grito de Jorge Andrade: a experiência de um autor na novela brasileira dos anos 1970**. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

ARAUJO, Joel Zito. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

_____, Joel Zito. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 16, n. 3, p. 979-985, Dec. 2008. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2008000300016&lng=en&nrm=iso>. Access on 02 Apr. 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2008000300016>.

ARHEIM, Rudoph. **Film as Art**. Berkeley: University of California Press, 1957 *apud* BUTLER, Jeremy G. **Television style**. Londres: Routledge, 2010. Kindle ed.

ASTRUC, Alexandre. **O que é a mise en scène?** 1959. Disponível em: <<http://focorevistadecinema.com.br/FOCO4/miseenscene.htm>>. Acesso em: 24 abr. 2016.

AUMONT, J.; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

_____, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac Naify 2011.

AUTORES: histórias da teledramaturgia. Redação de Lilian Arruda, Mariana Campello Torres. São Paulo, SP: Globo, 2008.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia**: invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968. São Paulo, SP: CosacNaify, 2010.

BALOGH, Anna Maria. Benedito Ruy Barbosa: intertextualidade e recepção. **Novos Olhares**, São Paulo, v. 1, n. 1, p.10-23, jan./jun. 1998.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV**: sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo, SP: EDUSP, 2002.

BAZIN, André. **Bazin at work**: Major essays and reviews from the forties and fifties. Londres e Nova York: Routledge, 2014. Kindle Ed.

BAZIN, André. **O cinema – ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BENTES, I. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Alceu**: revista de comunicação, cultura e política, Rio de Janeiro, PUC-Rio de Janeiro v. 8, n. 15, p. 242-255, jul./dez., 2007.

BERGALA, Alain. “De certa maneira”. **Cahiers du Cinéma** no. 370, abril de 1985.

BERNARDO, André; LOPES, Cíntia. **A seguir, cenas do próximo capítulo**. São Paulo: Panda Books, 2009.

BETTETINI, Gianfranco. **La conversacion audiovisual**. Madrid: Catedra, 1986.

BLOCK, Bruce A. **A narrativa visual**: criando a estrutura visual para cinema, TV e mídias digitais. São Paulo: Elsevier, 2010.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Campinas, SP; São Paulo, SP: Editora da Unicamp: Edusp, 2013.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. Campinas: Papius, 2008.

_____, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Unicamp, 2013.

BORELLI, Silvia Helena Simões; PRIOLLI, Gabriel. **A Deusa ferida**: porque a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência. São Paulo: Summus, 2010.

BORGERTH, Luiz Eduardo. **Quem somos e como fizemos a TV Globo**. São Paulo: A Girafa, 2003.

BORGES, G., REIA-BAPTISTA, V. **Discursos e práticas de qualidade na televisão**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

BORGES, Gabriela; PUCCI JUNIOR, Renato Luiz; SELIGMAN, Flávia. **Televisão Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário**. Faro e São Paulo: Edições Ciac, 2011.

BRASIL, Ubiratan. **Depois de deixar a TV, Luiz Fernando Carvalho planeja rodar dois filmes**. 2017. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,depois-de-deixar-a-tv-luiz-fernando-carvalho-planeja-rodar-dois-filmes,70002109145>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1995 *apud* ESQUENAZI, Jean-Pierri. **As séries televisivas**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

BROOKSHAW, David. **Raça e cor na literatura brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983 *apud* ARAUJO, Joel Zito. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005

BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias: ensaios sobre televisão**. São Paulo: Boitempo, 2004.

BUCCI, Eugênio. **Brasil em tempo de TV**. São Paulo: Boitempo editorial, 1996.

BUSCOMBE, Edward, “A idéia de gênero no cinema americano”, In: Ramos, Fernão (Org.), **Teoria Contemporânea do Cinema**, v. 2, São Paulo: Ed. Senac, 2005, pp. 303-318.

BUTLER, Jeremy G. **Television style**. Londres: Routledge, 2010. Kindle ed.

BUTLER, Jeremy G. **Television: critical methods and applications**. 3rd ed. Mahwah, N.J.; London: Lawrence Erlbaum Associates, 2009.

CALDWELL, John T. (Ed.). *Modes of Production: The Televisual Apparatus*. In: STAM, Robert; MILLER, Toby. **Film and Theory: An Anthology**. Malden, Oxford: Blackwell Publishers, 2000. p. 125-143.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A novela**. 2. ed. São Paulo, SP: Ática, 1987.

CARDOSO, João Batista. A cenografia televisiva: seu estilo e estrutura. **Comunicação e Inovação**, São Caetano do Sul, p.38-45, jun. 2001.

CARRASCO, Claudiney Rodrigues. **Syngkronos: A formação da poética musical do cinema**. São Paulo: Editora Via Lettera, 2003 *apud* ANTONIETTI, Andre Checchia. **Os modos de inserção e as relações dramático-narrativas da canção no cinema e na televisão brasileira no exemplo de Daniel Filho**. 2016. 1 recurso online (414 p.). Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

CARROL, Noel. “Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual”. In: RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria contemporânea do cinema, Vol.II**. São Paulo: Senac, 2005. p.69-104.

CARVALHO, José Jorge de. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna, unpublished paper, p. 22 *apud* ROWE, William; SCHELLING, Vivian. **Memory and modernity: popular culture in Latin America**. Londres: Verso, c1991.

CARVALHO, José Murilo de. As metamorfoses do coronel. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: 06 mai. 2001. Disponível em: <http://www.ppghis.ifcs.ufrj.br/media/carvalho_metamorfoses_coronel.pdf> *apud* SANTOS, Suzy. ESucupira: o Coronelismo Eletrônico como herança do coronelismo nas comunicações brasileiras. **ECompós**: Revista da Associação Nacional dos Programas de PósGraduação em Comunicação, Brasília, vol. 7, p. 127, dez. 2006, dossiê temático Economia Política da Comunicação. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/104/103>>. Acesso em: 03. abr. 2018.

CARVALHO, Marcelle. 'Odeio história de bicha', diz Benedito Ruy Barbosa. 2016. Disponível em: <<http://extra.globo.com/tv-e-lazer/telinha/odeio-historia-de-bicha-diz-benedito-ruy-barbosa-18832714.html>>. Acesso em: 07 maio 2018.

CASCUDO, Luis Camara. **Dicionário de folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1954.

CHION, Michel. **Audiovisão**: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

_____, Michel. **Film, a sound art**. New York: Columbia University Press, 2009.

_____, Michel. **La musica em el cine**. Traduzido por Manuel Frau. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1997 *apud* ANTONIETTI, Andre Checchia. **Os modos de inserção e as relações dramático-narrativas da canção no cinema e na televisão brasileira no exemplo de Daniel Filho**. 2016. 1 recurso online (414 p.). Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

CLARK, Walter. **O Campeão de audiência**. São Paulo: Best Seller, 1991 *apud* FREIRE FILHO, João. O debate sobre a qualidade da televisão no Brasil: da trama dos discursos à tessitura das práticas. In: BORGES, Gabriela; BAPTISTA, Vítor Reia. **Discursos e práticas de qualidade na televisão**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008. p. 78-99.

COLLAÇO, Fernando Martins. **Luiz Fernando Carvalho e o processo criativo na televisão**: a minissérie Capitu e o estilo do diretor. 2013.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Roxo, 2000.

CORNER, John. **Critical ideas in television studies**. Oxford: Claredon Press, 1999.

COSTA, Alcir Henrique da; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. **Um país no ar**: história da tv brasileira em 3 canais. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

COSTA, Fábio. **Novela**: a obra aberta e seus problemas. São Paulo: Giostri, 2016.

CRUZ, Álvaro André Zeini. "From *Renascer* to *Velho Chico*: negotiations between cordiality and modernity in the Brazilian telenovela". **Journal of Iberian and Latin American Studies**. No prelo. 2017.

D'ALMEIDA, Alfredo Dias. **O diálogo entre culturas presente nos filmes documentários da Caravana Farkas: uma proposta de análise**. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/caravanafarkas.htm>>. Acesso em: 28 maio 2018.

DANEY, Serge. **O cinema e a memória da água [Le Grand Bleu (Imensidão Azul) de Luc Besson e Palombella Rossa de Nanni Moretti]**. 1989. Tradução de Luiz Soares Júnior. Texto originalmente publicado em *Libération*, 29 de Dezembro de 1989. Disponível em: <<http://dicionariosdecinema.blogspot.com/2008/12/o-cinema-e-memria-da-gua-le-grand-bleu.html>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

DANIEL FILHO. **O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil**. 2. ed. rev. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2003.

DEBS, Sylvie. **Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional**. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

DENNISON, Stephanie; SHAW, Lisa. **Brazilian nacional cinema**. New York: Routledge, 2007.

EDITORA MELHORAMENTOS LTDA. (Ed.). **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis**. 2015. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, c1990.

ENTRE tramas, rendas e fuxicos: o figurino na teledramaturgia da TV Globo. São Paulo, SP: Globo, 2007.

ELLIS, John. **Visible Fictions**. Londres: Routledge, 1994 *apud* MULVEY, Laura; SEXTON, Jamie (Ed.). **Experimental British Television**. Manchester: Manchester University Press, 2015.

ESQUENAZI, Jean-Pierri. **As séries televisivas**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

FAORO, Raymundo. **Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro**. 5. ed. Porto Alegre, RS: Globo, 2012.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes - vol. 1**. Rio de Janeiro: Globo livros, 2013, Kindle ed.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FILHO, Daniel. **O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FISKE, John. **Television culture**. New York, NY: Routledge, c1987.

FOLHA DE SÃO PAULO. Buba. **Folha de São Paulo**. São Paulo, p. 4-4. 28 mar. 1993.

FOLHA DE SÃO PAULO. Morte de Venâncio acaba com o núcleo urbano de “Renascer”. **Folha de São Paulo**. São Paulo, p. 4-4. 11 maio 1993.

FREIRE FILHO, João. O debate sobre a qualidade da televisão no Brasil: da trama dos discursos à tessitura das práticas. In: BORGES, Gabriela; BAPTISTA, Vítor Reia. **Discursos e práticas de qualidade na televisão**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008. p. 78-99.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo, SP: Record, 2001.

GIBBS, John. **Mise-en-scène**: film, style and interpretation. Nova York: Wallflower, 2002.

GIRON, Luís Antônio. Buba e tabu. **Folha de São Paulo**. São Paulo, p. 18-18. 18 abr. 1993.

GLOBO.COM. **Amora Mautner traz conceito de reality show para 'A Regra do Jogo'**. 2015. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/Bastidores/noticia/2015/08/amora-mautner-traz-conceito-de-reality-show-para-regra-do-jogo.html>>. Acesso em: 02 abr. 2018.

GODARD, Jean-Luc. 'Montage, My Fine Care', in T. Mussman (ed.) **Jean-Luc Godard**. New York: E. P. Dutton, 1968 *apud* MARTIN, Adrian. **Mise en scène and film style**: From Classical Hollywood to New Media Art. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

GOES, Tony. **'Verdades Secretas' fez do espectador uma tia moralista e fofqueira**. 2015. Disponível em: <<http://f5.folha.uol.com.br/colunistas/tonygoes/2015/09/1685911-verdades-secretas-fez-do-espectador-uma-tia-moralista-e-fofqueira.shtml>>. Acesso em: 01 maio 2018.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. **História da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GORBMAN, Cláudia. **Unheard Melodies**: Narrative Film Music. Indiana: Indiana University Press, 1987 *apud* ANTONIETTI, Andre Checchia. **Os modos de inserção e as relações dramático-narrativas da canção no cinema e na televisão brasileira no exemplo de Daniel Filho**. 2016. 1 recurso online (414 p.). Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HAMBURGER, Esther. "Renascer" prova que TV não é sinônimo de linguagem visual pobre. **Folha de São Paulo**. São Paulo, p. 04-04. 02 ago. 1993.

_____, Esther. Novelas e interpretações do Brasil. **Lua Nova**, São Paulo, v. 82, p.61-86, jan. 2011.

_____, Esther. **O Brasil antenado**: A sociedade da novela. Rio de Janeiro: Zahar, 2015. Kindle ed.

HAMBURGER, Vera. **Arte em cena**: a direção de arte no cinema brasileiro. São Paulo: Senac, Sesc, 2014.

HEILMAN, R. B. **Tragedy and Melodrama**. Seattle: University of Washington Press, 1968 *apud* MULVEY, Laura. **Visual and other pleasures**. Bloomington: Indiana Univ., c1989.

HOCKE, Gustav R. **Maneirismo: o mundo como labirinto**. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. Kindle ed.

HONÔR, Rosângela. Autor assenta urbanoides na roça. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, p. 4-4. 09 maio 1993.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo, SP: SENAC São Paulo, 2009.

KAPLAN, E. Ann; PESSOA, H. P. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Coautoria de Helen Potter Pessoa. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1995.

KEHL, Maria Rita. O ressentimento camuflado da sociedade brasileira. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 71, p.163-180, mar. 2005.

_____, Maria Rita. ‘Velho Chico’ reinaugura um desejo de utopia. **O Globo**, Rio de Janeiro, out. 2016. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/maria-rita-kehl-velho-chico-reinaugura-um-desejo-de-utopia-20210647>

KLANOVICZ, Luciana Rosar Fornazari. De Gabriela a Juma – imagens eróticas femininas nas telenovelas brasileiras. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 18, n. 1, p. 141, jan. 2010. ISSN 1806-9584. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2010000100008/12397>. Acesso em: 02 abr. 2018.

LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto**: o município e o regime representativo no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LEGRAND, Gérard. **Traço de um cometa**. Tradução de Luan Gonsales. Originalmente publicado na revista Positif n° 374, abril 1992, pp. 12-15. Disponível em: <http://focorevistadecinema.com.br/celinelegrand.htm>. Acesso em: 10 maio 2018.

_____, Gérard. **Cinémanie**. Paris: Stock, 1979 *apud* MARTIN, Adrian. **Mise en scène and film style**: From Classical Hollywood to New Media Art. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

LEVINE, Ken. **Directing sitcoms**. 2014. Disponível em: <http://kenlevine.blogspot.com.br/2014/03/directing-sitcoms.html>. Acesso em: 03 maio 2018.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; BORELLI, Silvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. **Vivendo com a telenovela**: mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo: Summus, 2002.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação e Educação**, São Paulo, v. 26, p.17-34, jan. 2003.

LUMET, Sidney. **Making movies**. Vintage, 2010. Kindle ed.

MACHADO, Thaiane dos Santos. José Inocêncio e Maria Santa: examinando o programa de efeitos emocionais em Renascer. 2005. 74 f. TCC (Graduação) - Curso de Produção em Comunicação e Cultura, Ufba, Salvador, 2005.

MACIEL, Luiz Carlos. **O poder do clímax**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MAGYAR, V; PETRONI, A. L. “A telenovela faz 20 anos”, **Jornal da Tarde**, 23 de julho, 1983 *apud* MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **O Carnaval de imagens: a ficção na TV**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MALUF, Sônia Weidner; MELLO, Cecília Antakly de; PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 343-350, Aug. 2005. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000200007&lng=en&nrm=iso>. access on 02 Apr. 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2005000200007>.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão**. São Paulo: Scipione, 1994.

MARTÍN-BARBERO, JESÚS. **Dos meios as mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Editora da UFRJ, 2008.

MARTIN, Adrian. **Mise en scène and film style**: From Classical Hollywood to New Media Art. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **O Carnaval de imagens: a ficção na TV**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros. Curitiba, PR: Arte & Letra, 2006.

MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem. São Paulo: Cultrix, 1971.

MEMÓRIA GLOBO. **O Rei do gado - Fotografia**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/mobile/programas/entretenimento/novelas/o-rei-do-gado/fotografia.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

_____. **O rei do gado**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-rei-do-gado.htm>>. Acesso em: 19 nov. 2015.

_____. **Renascer**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/renascer.htm>>. Acesso em: 19 nov. 2015.

_____. **O Caçador de Marajás**. Disponível em: <<http://memoria.oglobo.globo.com/jornalismo/primeiras-paginas/o-caccedilador-de-marajaaacutes-8952245>>. Acesso em: 30 maio 2018.

MERTEN, Luiz Carlos. Estilo de cinema que disfarçar falta de assunto em Renascer. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, p. 2-2. 15 ago. 1993.

MERTEN, Luiz Carlos. Renascer não foi tão revolucionária assim. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, p. 2-2. 14 nov. 1993.

MESQUITA, Lígia. **'A maior função da televisão é criar cidadãos', diz Luiz Fernando Carvalho**. 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/01/1734731->

a-maior-funcao-da-televisao-e-criar-cidadaos-diz-luiz-fernando-carvalho.shtml>. Acesso em: 02 abr. 2018.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2014.

MIGLIACCIO, Marcelo. Novela cinematográfica vive de suor e idealismo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, p. 8-9. 09 maio 1993.

MODLESKI, Tania. The search for tomorrow in today's soap operas. **Film Quarterly**. [s.l.], p. 12-21. out. 1979.

MONSIVAIS, Carlos. "Junto contigo le doy um aplauso al placer y al amor", in **Textos**. Guadalajara: nº 9-10, 1975 *apud* MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **O Carnaval de imagens: a ficção na TV**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MONTEIRO, Pedro Meira. Signo e desterro: Sérgio Buarque de Holanda e a imaginação do Brasil. Hucitec Editora, 2015, Kindle ed.

MOURLET, Michel. **Sobre uma arte ignorada**. 1959. Tradução de Luiz Carlos de Oliveira Jr. Originalmente publicado na revista Cahiers du Cinéma nº 98, agosto 1959. Disponível em: <<http://dicionariosdecinema.blogspot.com/2008/11/sobre-uma-arte-ignorada-h-um-mal.html>>. Acesso em: 30 maio 1988.

MULVEY, Laura; SEXTON, Jamie (Ed.). **Experimental British Television**. Manchester: Manchester University Press, 2015.

MULVEY, Laura. **Fetishism and curiosity**. Londres: British Film Institute, 1996b.

_____, Laura. "Pandora's Box. Topographies of Curiosity." In: _____. **Fetishism and Curiosity**. London: BFI/Indiana Un. Press, 1996b *apud* MALUF, Sônia Weidner; MELLO, Cecilia Antakly de; PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 343-350, Aug. 2005. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000200007&lng=en&nrm=iso>. access on 02 Apr. 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2005000200007>.

_____, Laura. **Visual and other pleasures**. Bloomington: Indiana Univ., c1989.

MURCH, Walter. **Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2004.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

NEVERS, Camille. **A Miraculosa**. Traduzido por Cauby Monteiro. Disponível em: <<http://focorevistadecinema.com.br/celinenevers.htm>>. Acesso em: 10 maio 2018.

NOGUEIRA, Lisandro. **O Autor na televisão**. Goiânia: Editora da UFG; São Paulo: Edusp, 2002.

O DIA. **'Verdades Secretas' será 'transformada' em seriado**. 2015. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/_conteudo/diversao/televisao/2015-12-19/verdades-secretas-sera-transformada-em-seriado.html>. Acesso em: 10 jun. 2018.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos de. **A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo/** Luiz Carlos Oliveira Jr. – Campinas, SP: Papirus, 2013.

_____, Luiz Carlos Gonçalves. **Maquetes da realidade.** [2008]. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/92/artsirk.htm>>. Acesso em: 19 nov. 2015.

_____, Luiz Carlos Gonçalves de. **Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno** -- São Paulo, 2015.

_____, Luiz Carlos Gonçalves de. **Rápida e mortal.** [2006]. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/80/dvdrapida.htm>>. Acesso em: 19 nov. 2015.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, Jose Mario Ortiz. **Novela: história e produção.** 2. ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 1991.

_____, Renato. “Cultura popular: organização e ideologia”, in **Cadernos de Opinião**, nº. 12, julho, 1979, São Paulo *apud* MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **O Carnaval de imagens: a ficção na TV.** São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____, Renato. A moderna tradição brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____, Renato. Imagens do Brasil. **Sociedade e Estado**, [S.l.], v. 28, n. 3, p. 609-633, mar. 2016. ISSN 1980-5462. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estado/article/view/18057>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

PAIVA, Milena Leite. **A direção de arte no audiovisual brasileiro: uma abordagem sobre Subúrbia.** Campinas: [s.n.], 2015.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

PISCITELLI, Adriana. “Sexo tropical: comentários sobre gênero e raça em alguns textos da mídia brasileira”. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 6-7, p. 9-34, 1996 *apud* KLANOVICZ, Luciana Rosar Fornazari. De Gabriela a Juma – imagens eróticas femininas nas telenovelas brasileiras. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 18, n. 1, p. 141, jan. 2010. ISSN 1806-9584. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2010000100008/12397>>. Acesso em: 02 abr. 2018.

PRADO JÚNIOR, Caio. **A formação do Brasil contemporâneo.** São Paulo: Editora Brasiliense, 2017. Kindle Ed.

RABKIN, William. Writing the pilot. [S.l.]: Moon & Sun & Whiskey Inc., 2011. Kindle ed.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980.** São Paulo: Annablume, 2004.

RAMOS, Murilo César. [Depoimento] In: SIMON, Pedro (Relator). **Rádio & TV no Brasil: diagnósticos e perspectivas.** Relatório da Comissão Especial de Análise da Programação de Rádio e TV, instituída em atendimento ao Requerimento no470/95. Brasília: Senado Federal, 1998 *apud* SANTOS, Suzy. ESucupira: o Coronelismo Eletrônico como herança do coronelismo nas comunicações brasileiras. **ECompós: Revista da Associação Nacional dos Programas de PósGraduação em Comunicação**, Brasília, vol. 7, p. 127, dez. 2006, dossiê

temático Economia Política da Comunicação. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/ecompos/article/view/104/103>>. Acesso em: 03. abr. 2018.

REBOUL, P. P. Reboul, "Peuple Enfant, Peuple Roy, ou Nodier, Melodrama et Révolution", em *Revue des Sciences Humaines*, n. 162, Lille, 1976 *apud* MARTÍN-BARBERO, JESÚS.

Dos meios as mediações: comunicação, cultura e hegemonia. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Editora da UFRJ, 2008.

REVISTA DA TV, Globo, 6 jun. 1993 *apud* SOUZA, Maria Carmem Jacob de. **Novela e representação social:** Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular na novela Renascer. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (org.). **História da televisão no Brasil:** [do início aos dias de hoje]. São Paulo, SP: Contexto, 2010.

RIBKE, Nahuel. El régimen militar brasileiro y las censuras televisivas: entre las lógicas internas de producción y el contexto político. **Rev. Hist. (São Paulo)**, São Paulo, n. 169, p. 323-348, Dec. 2013.

RIVETTE, Jacques. Da abjeção. **Cahiers Du Cinéma**, Paris, v. 120, p.54-55, jun. 1961. Tradução de Lúcia Monteiro e Isabel Ramos Monteiro.

_____, Jacques. "Sainte Cécile". **Cahiers Du Cinéma**, Paris, nº 82, p. 53 abr. 1958 *apud* OLIVEIRA JR, Luiz Carlos de. **A mise en scène no cinema:** Do clássico ao cinema de fluxo/ Luiz Carlos Oliveira Jr. – Campinas, SP: Papirus, 2013.

ROCHA, Lurdes Bertol. **A região cacauzeira da Bahia – dos coronéis à vassoura-de-bruxa:** saga, percepção, representação. Ilhéus: Editus, 2008.

ROCHA, Simone Maria. **Estilo televisivo:** E sua pertinência para a TV como prática cultural. Florianópolis: Insular, 2016.

ROGER, Philippe. "L'art et la manière", in CAMPAN, Véronique e MENEGALDO, Gilles (orgs.), **Du maniérisme au cinéma**, Poitiers, La Licorne, 2003 *apud* OLIVEIRA JR., Luiz Carlos Gonçalves de. **Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno** -- São Paulo, 2015.

ROSA, Dafne di Sevo. **Dafne: uma metamorfose sob diversos olhares.** 2011. 142 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011.

ROUBINE, Jean Jacques. **A linguagem da encenação teatral.** Rio de Janeiro: J. Zahar, c1998.

ROWE, William; SCHELLING, Vivian. **Memory and modernity: popular culture in Latin America.** Londres: Verso, c1991.

SÁ, Nelson de. **Ex-executivo da Globo mentiu sobre debate, diz Collor.** 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/11831-ex-executivo-da-globo-mentiu-sobre-debate-diz-collor.shtml>>. Acesso em: 30 maio 2018.

SADEK, Jose Roberto. **Novela: um olhar do cinema**. São Paulo, SP: Summus, 2008.

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. **Manual de roteiro ou Manuel: o primo pobre dos manuais de cinema e TV**. São Paulo: Conrad, 2004.

SANTOS, Suzy. ESucupira: o Coronelismo Eletrônico como herança do coronelismo nas comunicações brasileiras. **ECompós: Revista da Associação Nacional dos Programas de PósGraduação em Comunicação**, Brasília, vol. 7, p. 127, dez. 2006, dossiê temático Economia Política da Comunicação. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/104/103>>. Acesso em: 03. abr. 2018.

SARRIS, Andrew. Notes on the auteur theory in 1962. *Film Culture*, nº 27, Winter, 1962-1963 *apud* NOGUEIRA, Lisandro. *O Autor na televisão*. Goiânia: Editora da UFG; São Paulo: Edusp, 2002.

SCHELLING, Vivian. **Through the kaleidoscope: the experience of modernity in Latin America**. Londres: Verso, 2000.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. **Gilberto Freyre disse, sim, que o Brasil era uma democracia racial**. 2010. Disponível em: <<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/opiniaio/16902/gilberto+freyre+disse+sim+que+o+brasil+era+uma+democracia+racial.shtml>>. Acesso em: 03 abr. 2018.

SHEARMAN, John. **Mannerism. London: Penguin Group, 1967.**

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. Fluxo: para a compreensão da programação televisiva. **Rebeca**, São Paulo, v. 5, n. 2, p.1-7, dez. 2016. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/410/244>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

_____, Gilberto Alexandre. Sobre televisão experimental: Teodorico, O Imperador do Sertão, de Eduardo Coutinho, e o Globo Repórter. **Revista ECO-Pós**, [S.l.], v. 13, n. 2, mar. 2011. ISSN 2175-8689. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/860>. Acesso em: 10 Jun. 2018.

SOBRINHO, José Bonifácio de Oliveira. **O livro do Boni**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

SOUZA, Jessé. **A Elite do atraso: da escravidão à Lava Jato**. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de. **Novela e representação social: Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular na novela Renascer**. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

SOUZA, Mauro Wilton de. **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

STYCER, Maurício. **Top 10: o melhor e o pior de "A Regra do Jogo" ... - Veja mais em <https://mauriciostyker.blogosfera.uol.com.br/2016/03/10/top-10-o-melhor-e-o-pior-de-a-regra-do-jogo/?cmpid=copiaecola>**. 2016. Disponível em: <<https://mauriciostyker.blogosfera.uol.com.br/2016/03/10/top-10-o-melhor-e-o-pior-de-a-regra-do-jogo/>>. Acesso em: 01 maio 2018.

THOMPSON, Kristin. **Storytelling in film and television**. Cambridge, Massachusetts e Londres: Harvard University Press, 2003.

THORNBURN, David. **Television melodrama**. In: NEWCOMB, Horace. (Ed.). *Television: The critical view*. 4th. ed. New York: Oxford Univ. Press, 1987 *apud* BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo, SP: EDUSP, 2002.

TOLEDO, Heloísa Maria dos Santos. **Som livre: trilhas sonoras das telenovelas e o processo de difusão da música**. 2010. 181 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2010.

TV FOLHA, 4 abr. 1993 *apud* SOUZA, Maria Carmem Jacob de. **Novela e representação social: Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular na novela Renascer**. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

VARIETY, 25 mar. 1987, p. 105 *apud* MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **O Carnaval de imagens: a ficção na TV**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

VEJA. **Diretor repudia declaração de Benedito Ruy Barbosa: 'Foi um momento infeliz'**. 2016. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/diretor-rechaca-declaracao-de-benedito-ruy-barbosa-foi-um-momento-infeliz>>. Acesso em: 07 maio 2018.

VEJA. **Novelas históricas da Globo dão nó na cabeça do espectador**. 2017. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/novelas-historicas-da-globo-dao-no-na-cabeca-do-espectador/>>. Acesso em: 02 abr. 2018.

VILCHES, Lorenzo. "'Play it again, Sam'." **Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura** [en línia], 1984, Núm. 9, p. 57-70.
<https://www.raco.cat/index.php/Analisi/article/view/41268/88272> [Consulta: 10-06-18]

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores**. São Paulo: Editora Aleph, 2015.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2016.

WOOD, Robin. **Personal Views: Explorations in Film**. Detroit: Wayne State University, 2006.

WOODS, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 7. ed. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2017.

_____, Ismail. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2003.

XAVIER, Nilson. **Tramas paralelas atrapalham o ritmo da história central de A Regra do Jogo...** 2016. Disponível em:

<<http://nilsonxavier.blogosfera.uol.com.br/2016/01/24/tramas-paralelas-atrapalham-o-ritmo-da-historia-central-de-a-regra-do-jogo/>>. Acesso em: 01 maio 2018.

ŽIŽEK, Slavoj. Looking Awry. In: STAM, Robert; MILLER, Toby. **Film and Theory: An Anthology**. Malden, Oxford: Blackwell Publishers, 2000. p. 524-538.

AUDIOVISUAIS

Novelas, séries e minisséries brasileiras

74.5: uma onda no ar. São Paulo: Rede Manchete, 1994.
 A FAVORITA. Rio de Janeiro: TV Globo, 2007.
 A FORÇA do querer. Rio de Janeiro: TV Globo, 2017.
 A HISTÓRIA de Ana Raio e Zé Trovão (1991)
 A INDOMADA. Rio de Janeiro: TV Globo, 1997.
 A LEI do amor. Rio de Janeiro: TV Globo, 2017.
 A PEDRA do reino. Rio de Janeiro: TV Globo, 2007.
 A PRÓXIMA vítima. Rio de Janeiro: TV Globo, 1995.
 A REGRA do jogo. Rio de Janeiro: TV Globo, 2015.
 A SOMBRA dos laranjais. Rio de Janeiro: TV Globo, 1977.
 AFINAL, o que querem as mulheres? Rio de Janeiro: TV Globo, 2010.
 AMÉRICA. Rio de Janeiro: TV Globo, 2005.
 AMOR à vida. Rio de Janeiro: TV Globo, 2013.
 AS FILHAS da mãe. Rio de Janeiro: TV Globo, 2001.
 AVENIDA Brasil. Rio de Janeiro: TV Globo, 2012.
 BABILÔNIA. Rio de Janeiro: TV Globo, 2015.
 BARRIGA de aluguel. Rio de Janeiro: TV Globo, 1990.
 BETO Rockfeller. São Paulo: TV Tupi, 1969.
 CABOCLA. Rio de Janeiro: TV Globo, 1979.
 CABOCLA. Rio de Janeiro: TV Globo, 2004.
 CAPITU. Rio de Janeiro: TV Globo, 2008.
 CARMEM. São Paulo: Rede Manchete, 1987.
 CARROSSEL. São Paulo: SBT, 1990.
 CHIQUITITAS. São Paulo: SBT, 1997.
 CORDEL encantado. Rio de Janeiro: TV Globo, 2011.
 DA COR do pecado. Rio de Janeiro: TV Globo, 2004.
 DANCIN' Days. Rio de Janeiro: TV Globo, 1978.
 DE QUINA pra lua. Rio de Janeiro: TV Globo, 1985.
 DEUS salve o rei! Rio de Janeiro: TV Globo, 2018.
 DOIS Irmãos. Rio de Janeiro: TV Globo, 2017.
 ÉRAMOS seis. São Paulo: SBT, 1994.
 ESCRAVA Isaura. Rio de Janeiro: TV Globo, 1976.
 ESPERANÇA. Rio de Janeiro: TV Globo, 2002.
 EXPLODE coração. Rio de Janeiro: TV Globo, 1995.
 GABRIELA. Rio de Janeiro: TV Globo, 1975.
 GABRIELA. Rio de Janeiro: TV Globo, 2012.
 GRANDE sertão: Veredas. Rio de Janeiro: TV Globo, 1985.
 GUERRA dos sexos. Rio de Janeiro: TV Globo, 1985.
 HELENA. São Paulo: Rede Manchete, 1987.
 HOJE é dia de Maria. Rio de Janeiro: TV Globo, 2005.
 IRMÃOS coragem. Rio de Janeiro: TV Globo, 1970.

IRMÃOS Coragem. Rio de Janeiro: TV Globo, 1995.
 LAÇOS de Família. Rio de Janeiro: TV Globo, 2000.
 LADO a lado. Rio de Janeiro: TV Globo, 2012.
 MAD Maria. Rio de Janeiro: TV Globo, 2005.
 MEU Pedacinho de chão. Rio de Janeiro: TV Globo, 1971.
 MEU Pedacinho de chão. Rio de Janeiro: TV Globo, 2016.
 MULHERES apaixonadas. Rio de Janeiro: TV Globo, 2003.
 MULHERES de areia. Rio de Janeiro: TV Globo, 1993.
 NOVO Mundo. Rio de Janeiro: TV Globo, 2017.
 O ASTRO. Rio de Janeiro: TV Globo, 1977.
 O ASTRO. Rio de Janeiro: TV Globo, 2011.
 O BEM-amado. Rio de Janeiro: TV Globo, 1973.
 O CASARÃO. Rio de Janeiro: TV Globo, 1976.
 O CLONE. Rio de Janeiro: TV Globo, 2001.
 O DIREITO de nascer. São Paulo: TV Tupi, 1964.
 O DONO do mundo. Rio de Janeiro: TV Globo, 1991.
 O ESPIGÃO. Rio de Janeiro: TV Globo, 1974.
 O FEIJÃO e o sonho. Rio de Janeiro: TV Globo, 1976.
 O GRITO. Rio de Janeiro: TV Globo, 1976.
 O OUTRO lado do paraíso. Rio de Janeiro: TV Globo, 2017.
 O REBU. Rio de Janeiro: TV Globo, 2014.
 O REI do gado. Rio de Janeiro: TV Globo, 1996.
 O TEMPO e o vento. Rio de Janeiro: TV Globo, 1985.
 OS DEZ mandamentos. São Paulo: TV Record, 2015.
 OS DIAS eram assim... Rio de Janeiro: TV Globo, 2017.
 OS IMIGRANTES. São Paulo: Bandeirantes, 1981.
 OS MAIAS. Rio de Janeiro: TV Globo, 2001.
 PANTANAL. São Paulo: Rede Manchete, 1990.
 PARAÍSO. Rio de Janeiro: TV Globo, 1983.
 PARAÍSO. Rio de Janeiro: TV Globo, 2009.
 PÁTRIA minha. Rio de Janeiro: TV Globo, 1994.
 PÉ de vento. São Paulo: Bandeirantes, 1980.
 PECADO capital. Rio de Janeiro: TV Globo, 1975.
 PEDRA sobre pedra. Rio de Janeiro: TV Globo, 1992.
 PROVA de amor. São Paulo: TV Record, 2005.
 QUE REI sou eu? Rio de Janeiro: TV Globo, 1989.
 RAINHA da sucata. Rio de Janeiro: TV Globo, 1990.
 ROQUE Santeiro. Rio de Janeiro: TV Globo, 1985.
 SALVE Jorge. Rio de Janeiro: TV Globo, 2012.
 SARAMANDAIA. Rio de Janeiro: TV Globo, 2013.
 SELVA de pedra. Rio de Janeiro: TV Globo, 1972.
 SINHÁ moça. Rio de Janeiro: TV Globo, 1986.
 SINHÁ moça. Rio de Janeiro: TV Globo, 2007.
 SOMOS todos irmãos. São Paulo: TV Tupi, 1966.
 SUBÚRBIA. Rio de Janeiro: TV Globo, 2012.
 TERRAS do sem-fim. Rio de Janeiro: TV Globo, 1982.
 TIETA. Rio de Janeiro: TV Globo, 1990.
 TORRE de Babel. Rio de Janeiro: TV Globo, 1998.
 VALE Tudo. Rio de Janeiro: TV Globo, 1988.
 VAMP. Rio de Janeiro: TV Globo, 1990.
 VELHO Chico. Rio de Janeiro: TV Globo, 2016.
 VERDADES secretas. Rio de Janeiro: TV Globo, 2015.

VÉU de noiva. Rio de Janeiro: TV Globo, 1969.
 VIDA nova. Rio de Janeiro: TV Globo, 1988.
 TERRA Nostra. Rio de Janeiro: TV Globo, 1999.
 VOLTEI pra você. Rio de Janeiro: TV Globo, 1983.
 XICA da Silva. São Paulo: Rede Manchete, 1997.

Soap operas e séries internacionais:

BONANZA. Los Angeles: NBC, 1959-1973.
 BREAKING Bad. Albuquerque: AMC, 2008-2013.
 BUFFY. Los Angeles: The WB, 1996-2003.
 CORONATION Street. Manchester: ITV, 1960-
 DALLAS. Texas, California: CBS, 1978-1991.
 DAYS of our lives. Burbank: NBC, 1965-
 DESPERATE Housewives. Los Angeles: ABC, 2004-2012.
 DINASTIA. California: ABC, 1981-1989.
 EMMERDALE. Leeds: ITV, 1972-
 E.R. Chicago: NBC, 1994-2009.
 EVERYBODY Loves Raymond. Burbank: CBS, 1996-2005.
 FRASIER. Los Angeles: NBC, 1993-2004.
 GAME of Thrones. Islândia: HBO, 2011-
 GREY'S Anatomy. California: ABC, 2005-
 HILL Street Blues. Chicago: NBC, 1981-1987.
 LOST. Oahu: ABC, 2004-2010.
 MAD Men. Los Angeles: AMC, 2007-2015.
 MIAMI Vice. Miami: NBC, 1984-1990.
 MR. Robot. Nova York: USA, 2015-
 SEX and the city. Nova York: HBO, 1998-2004.
 THE O.C. California: FOX, 2003-2007.
 THE SOPRANOS. Nova York: HBO, 1999-2007.

Filmes

A NEGAÇÃO do Brasil. Direção de Joel Zito Araújo. Brasil: Joel Zito Araújo, 2001. Son., color.

A VÊNUS loura. Direção de Josef von Sternberg. EUA: Paramount Pictures, 1932. 93 min.: son., P&B.

BONNIE e Clyde. Direção de Arthur Penn. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1967. 111 min.: son., color.

CÉLINE. Direção de Jean-Claude Brisseau. França: Gaumont, 1992. 88min.: son., color.

CIDADÃO Kane. Dirigido por: Orson Welles. EUA: RKO Radio Pictures, inc, 1941. 119 min, son., P&B.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção de Glauber Rocha. Brasil: Copacabana Filmes, 1964. P&B.

DOGVILLE. Direção de Lars Von Trier. Europa, 2003. 171 min.

DUBLÊ de corpo. Direção de Brian De Palma. EUA: Columbia Pictures, 1985. 114 min., son., color.

E O VENTO levou. Direção de Victor Fleming. EUA: Warner Bros., 1939. 233 min., son., color.

GUERRA nas estrelas. Direção de George Lucas. EUA: LucasFilm, 1977. 121 min., son., color.

IMITAÇÃO da vida. Direção de Douglas Sirk. Brasil: Classicline, 1959. 124 min., son., color.

JANELA indiscreta. Direção de Alfred Hitchcock. EUA: Universal Studios, 1954. 114 min., son., color.

O ANJO Exterminador. Direção de Luis Buñuel. México, 1962. 93min.

O EXPRESSO da meia-noite. Direção de Alan Parker. EUA: Columbia Pictures, 1978. 121 min., son., color.

O HOMEM que virou suco. Direção de João Batista de Andrade. Brasil, 1979. 90 min., son., color.

OS BRUTOS também amam. Direção de George Stevens. EUA: Paramount Pictures, c1980, p1952. 117 min., son., color.

OS INCOMPREENDIDOS & Antoine e Colette. Direção de François Truffaut. França: Les Films Du Carrosse, 1959. 130 min., son., P&B.

OS SAPATINHOS vermelhos. Direção de Michael Powell e Emeric Pressburger. Inglaterra: New Line Home Vídeo, 1948. 134 min.: son., color.

PSICOSE. Direção de Alfred Hitchcock. EUA: Shamley Productions, 1961. 109 min., son., P&B.

RÁPIDA e mortal. Direção de Sam Raimi. EUA: Tristar Pictures, 1995. Son., color.

TERRA em Transe. Direção de Glauber Rocha. Brasil: Mapa Filmes, 1966. 110 min., son., P&B.

TERRA Estrangeira. Direção de Walter Salles e Daniela Thomas. Brasil: Video Filmes, 1995. 100 min.: son., P&B.

THE LITTLE foxes - Perfídia. Direção de William Wyler; Roteiro de Lillian Hellman. São Paulo, SP: Continental, 1941. 116 min., son., P&B.

TRÁGICA Obsessão. Direção de Brian De Palma. EUA: Columbia Pictures, 1976. 98 min.: son., color.

TUDO O que o céu permite. Direção de Douglas Sirk. EUA: Versátil, 1955.

UM CORPO que cai. Direção de Alfred Hitchcock. Brasil: Paramount Pictures, c1958. 128 min., son., color.

Outros:

A ARTE de Escrever Novela. [s.l.]: Casa Aguinaldo Silva de Artes, 2011. Son., color.

ARQUIVO N - Impeachment de Fernando Collor. [s.l.]: Globo News, 2012. P&B. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SoA13n89bmo>>. Acesso em: 30 maio 2018.

DE FRENTE com Gabi - Boni. São Paulo: Sbt, 2011. Son., color.

DONOS da história - Gilberto Braga. Rio de Janeiro: Viva, 2017. Son., color. Disponível em: <<https://globosatplay.globo.com/viva/v/5885563/>>. Acesso em: 01 maio 2018.

DOSSIÊ Globo News - Boni. Entrevista de Geneton Moraes Neto. [S.l.]: Globo News, 2011. Son., color.

GRANDES Atores - Antônio Fagundes. Direção de Bernardo Portugal. Produção de Hermes Frederico. Rio de Janeiro: Viva, 2015. Son., color.

PROPAGANDA eleitoral Collor de 89. [s.l.], 1989. P&B. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=H5bTCS0h9pA&t=986s>>. Acesso em: 30 maio 2018.

TV UOL. **1989: Relações com a Globo eram ‘excelentes’, diz Collor.** 2009. Disponível em: <<https://tvuol.uol.com.br/video/1989-relacoes-com-a-globo-eram-excelentes-diz-collor-04023972D8B17366>>. Acesso em: 30 maio 2018.

VITRINE - 40 anos de Beto Rockfeller. São Paulo: Tv Cultura, 2008. Son., color.